

**EL QUINQUI EXPLOITATION COMO FENÓMENO CINEMATOGRAFICO
EN ESPAÑA ENTRE 1978-1985.
ASPECTOS FORMALES, TEMÁTICOS Y TÉCNICOS**

Rafael Robles Gutiérrez

**Tesis Doctoral dirigida por la
Profª. Dra. Dª. Rocío de la Maya Retamar
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad de Málaga
Málaga, 2016**



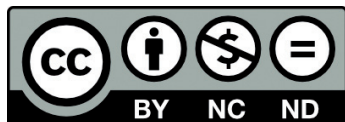


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Rafael Robles Gutiérrez

 <http://orcid.org/0000-0001-8698-8395>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis Dra. Rocío de la Maya Retamar, por su labor, no solo en la dirección de esta investigación, sino además por ser un referente en los años de Facultad. Por sus conocimientos y su generosa manera de transmitírmelos. Y sobre todo por su confianza en mí y en mi trabajo.

A los siguientes organismos y a las personas que en ellos trabajan:

A la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga, de la que tan gratos recuerdos conservo.

A Antena Media Andalucía, a Carmen del Río y Victoria Fernández; a la Filmoteca Nacional, a Margarita Lobo y Trinidad del Río; a los Cursos de Verano de El Escorial de la Universidad Complutense de Madrid, en especial a la secretaria administrativa Amparo Oliver; al curso Cine Español de la Transición, en especial a su director Dr. José Luis Sánchez Noriega y la secretaria del mismo Dra. Mónica Carabias; a la Biblioteca de la Filmoteca Nacional en Madrid, a la Biblioteca la Central del Museo Reina Sofía de Madrid, a la Biblioteca del Círculo Bellas Artes de Madrid, a la Biblioteca de La Casa Encendida de Madrid, al Centro Cultural La Alhóndiga y su Biblioteca, en Bilbao; a la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Málaga, a la Librería 8 y ½ de la calle Martín de los Heros y al Cine Doré de Madrid; a la librería Agapea en Málaga.

A la generosidad de los entrevistados en esta investigación: José Luis Sánchez Noriega, Borja Cobeaga, Michel Gaztambide, Gerard Imbert, Gervasio Iglesias, Román Gubern, Jean Claude Seguin, Juan Madrid y Los Chichos, que además nos han hecho bailar tanto.

A las siguientes personas por su ayuda: Sinuhé Muñoz, Antonio Rodríguez, Cayetano Romero, Glennford Brathwaite, Vicente Holgado, Raquel Alejandra Espinar.

A mis hermanos Ana María, Carmen y Domingo, por estar siempre que les necesito y ser referentes para mí.

A mis padres, Domingo y Carmen, por habernos enseñado tanto a los cuatro, y con tanto respeto y cariño.

Y a Vanessa Ortiz Valle, por su ayuda, su apoyo constante, su entrega, y por ser mi compañera de viaje en la película de nuestra vida.





El cine no morirá nunca: es el modo de expresión de nuestro tiempo. Y ahora que ya se ha superado esa puñetera barrera de las copias en celuloide y que uno puede tener su cinemateca personal y tener las películas que le han gustado más y que siguen gustándole... Por esta razón, la gente vuelve ahora a tener afición y está descubriendo películas y documentales formidables. Eso sí que ayuda a vivir.

Luis García Berlanga

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Notas preliminares y justificación del trabajo de investigación	11
1.2. Estado de la cuestión y objeto de estudio	18
1.3. Objetivos de la investigación e hipótesis del presente trabajo	24
2. METODOLOGÍA Y FUENTES UTILIZADAS	30
3. MARCO TEÓRICO	41
Breve introducción	42
Capítulo 1: El cine criminal como base	43
1.1. El cine policíaco en EE.UU.	54
1.1.1. Temáticas del cine policíaco. Análisis de fondo	66
1.1.2. Aspectos formales del cine policíaco. Análisis de forma	83
1.1.3. Listado de películas policíacas clásicas	91
1.2. El cine policíaco en Europa	94
1.2.1. Alemania	98
1.2.2. Francia	101
1.2.3. Reino Unido	106
1.2.4. Italia	110
1.3. El cine policíaco en España	114
1.3.1. Listado de películas policíacas en España. Período clásico	134
Capítulo 2: El cine <i>underground</i>	138
2.1. El cine <i>underground</i> americano	141
Capítulo 3: El cine español de los sesenta	158
3.1. El Nuevo Cine Español	158
3.2. La Escuela de Barcelona	167
4. CUERPO DE ESTUDIO: EL QUINQUI EXPLOITATION	174
4.1. Nacimiento del cine quinqu	175
4.2. Autores del cine quinqu	199
4.2.1. José Antonio de la Loma	199
4.2.2. Eloy de la Iglesia	201

4.3. Directorio de películas del fenómeno <i>quinqui exploitation</i>	205
4.4. Declive de un género. El fin del <i>quinqui exploitation</i>	207
5. ANÁLISIS DE PELÍCULAS	210
5.1. Análisis cualitativo de películas	211
<i>Los chicos</i> (1959)	211
<i>Los golfos</i> (1959)	215
<i>Juventud a la intemperie</i> (1961)	218
<i>La semana del asesino</i> (1972)	222
<i>Aborto criminal</i> (1973)	226
<i>Chicas de alquiler</i> (1974)	230
<i>La Corea</i> (Pedro Olea, 1976)	233
<i>Libertad provisional</i> (1976)	236
<i>Abortar en Londres</i> (1977)	240
<i>Camada negra</i> (1977)	244
<i>Juventud drogada</i> (1977)	248
<i>Los placeres ocultos</i> (1977)	251
<i>Perros callejeros</i> (1977)	255
<i>Vivir a mil</i> (1977)	259
<i>¿Y ahora qué, señor fiscal?</i> (1977)	262
<i>El diputado</i> (1978)	266
<i>Las que empiezan a los 15 años</i> (1978)	270
<i>Los violadores del amanecer</i> (1978)	274
<i>Nunca en horas de clase</i> (1978)	278
<i>Perros callejeros II. Busca y captura</i> (1979)	282
<i>Chocolate</i> (1980)	286
<i>La patria del Rata</i> (1980)	290
<i>La quinta del porro</i> (1980)	294
<i>Maravillas</i> (1980)	298
<i>Miedo a salir de noche</i> (1980)	301
<i>Navajeros</i> (1980)	305
<i>Perros callejeros III. Los últimos golpes del Torete</i> (1980)	309
<i>Barcelona Sur</i> (1981)	313
<i>Deprisa, deprisa</i> (1981)	317
<i>Todos me llaman gato</i> (1981)	321
<i>Colegas</i> (1982)	325
<i>El pico</i> (1983)	329
<i>El pico 2</i> (1984)	333
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> (1984)	337
<i>De tripas corazón</i> (1985)	342
<i>La reina del mate</i> (1985)	346
<i>Perras callejeras</i> (1985)	350
<i>Yo, el Vaquilla</i> (1985)	354
<i>27 horas</i> (1986)	358
<i>El Lute. Camina o revienta</i> (1987)	362
<i>La estanquera de Vallecas</i> (1987)	366
<i>El Lute 2. Mañana seré libre</i> (1988)	370
<i>Matar al Nani</i> (1988)	374

<i>Tres días de libertad</i> (1995)	377
5.1.1. Reflexiones al cuerpo de estudio	381
5.2. Análisis cuantitativo de películas quinquis	395
5.2.1. Gráficos	395
5.3. Discusión de resultados	395
6. CONCLUSIONES	401
7. BIBLIOGRAFÍA	412
8. ANEXOS	423
ENTREVISTAS	424
José Luis Sánchez Noriega	424
Borja Cobeaga	430
Michel Gaztambide	433
Gerard Imbert	440
Gervasio Iglesias	444
Román Gubern	447
Jean Claude Seguin	453
Juan Madrid	459
Los Chichos	466

1. INTRODUCCIÓN

Supongo que pensabas en un adolescente frágil, un personaje de Visconti que puede aparecer en una playa del Lido de Venecia con música de Mahler al fondo. Pues no, Carmen, no es un pequeño *Lord* que pueda enamorar a Oscar Wilde, ni un efebo griego ni un *petit prince* ni un adolescente frágil. Ya lo ves, es un lumpen, un golfillo de barrio. Y nada de canciones de Mahler ni arias de ópera ni playas en Venecia. No, nada de eso. Música hortera, discotecas estridentes, barrios hacinados, motos robadas, miseria: ese es su mundo.

Roberto Orbea (José Sacristán) a Carmen (María Luisa San José).

El diputado (Eloy de la Iglesia, 1978)

1.1. Notas preliminares y justificación del trabajo de investigación

Hemos de comenzar por el principio. El origen de esta investigación empieza a tomar forma en un momento puntual y concreto del que hablaremos a continuación. Pero es sensato reflexionar que a ese punto exacto llegamos después de varios años de una vital necesidad de desarrollar una praxis en el narrar y producir una serie de historias de ficción desde 1997. Historias que se materializaron en varias películas de cortometraje de diversos géneros y en un largometraje policíaco, además de en la escritura de varios guiones cinematográficos. A la práctica llegamos con lo aprendido durante la licenciatura en Comunicación Audiovisual, los cursos de doctorado en Investigación y Cultura en Comunicación Audiovisual más lo analizado e investigado sobre cine y géneros, tanto para nuestras propias producciones como para la realización de crítica radiofónica y escrita. Además de la teoría y la práctica referidas, también interviene el análisis particular del cine de nuestro país, el actual y aquel que pertenece a nuestra historia, que convergen para crear el germen de este estudio y originar la propia investigación que aquí nos ocupa.

Todo empieza cuando soy invitado por el historiador y crítico de cine alemán Wolfgang M. Hamdorf a un simposio que lleva por título *Película negra – Der Fernsehkrimi in Spanien* (“Película negra - El thriller criminal televisivo en España”) durante la celebración en marzo de 2011 de un festival de cine en Alemania, concretamente el Deutsches FernsehKrimi-Festival, en la ciudad de Wiesbaden, muy cerca de Frankfurt. Este festival viene premiando desde el año 2005 las mejores películas policíacas para televisión de Alemania. El simposio, organizado y moderado por el propio Hamdorf, profundo conocedor de la historia del cine español, se desarrolló con la ponencias del productor y cineasta Pedro Costa, la del novelista, guionista y director Juan Madrid, y la mía propia. Además, contenía la proyección de varias películas españolas para televisión que se habían estrenado en los años recientes, incluyendo nuestra producción *Los minutos del silencio* (R. Robles Rafatal, España, 2009) y culminó con una mesa redonda en la que participé junto a Costa y Madrid.

A grandes rasgos, mi ponencia comenzaba con la definición de cine negro o *film noir* (pues ya veremos que la conceptualización teórica del término es francesa, a pesar de tener su principal foco en Hollywood durante los años 40-50, pero a su vez estar muchas de las películas realizadas por europeos emigrados o hijos de estos que huyeron

de las grandes guerras). Continuaba con las premisas temáticas y el devenir de un género más amplio, como es el cine criminal o policíaco, hasta llegar a este tipo de cine: el suspense, que en la actualidad llamaremos *thriller*, películas de *gangsters*, delincuencia juvenil y cine social o de denuncia durante una época de cambios en el mundo. En resumen: acción, drama y suspense.

“Drama policíaco” fue el planteamiento que hacía en mi ponencia, el que muestra hechos delictivos y criminales y dentro del cual se crean películas con un estilo visual concreto y reconocible, con preferencia por la nocturnidad y el claroscuro en la iluminación de sus escenas, influenciadas por el tenebrismo del barroco y por el expresionismo alemán de principios de siglo. Las temáticas, los personajes, sus relaciones y sus formas de representación dejan ver un influjo del realismo poético francés de los años treinta, así como de las primeras películas del neorrealismo italiano.

Se presentan protagonistas de dudosa moral. El héroe se transforma en un antihéroe de pasado oscuro, con una psicología compleja basada en una sensibilidad especial y un gran sentido de la amistad. La sociedad que se ambienta es cínica y corrupta, fruto del pesimismo del período de entreguerras, la crisis del 29 y el fatalismo, que suscitaron la opresión fascista y la Segunda Guerra Mundial. La representación femenina recae en la *femme fatale*, un conjunto de mujeres con altísimo grado de estetización, de apariencia inofensiva pero con intenciones partidistas e insanas. Los finales son agrídulces y el fracaso muy usual entre los protagonistas.

Y, tras hablar de los principales representantes del género y repasar la filmografía de Fritz Lang, Robert Siodmak, Michael Curtiz, Jacques Tourneur, Anthony Mann, Billy Wilder, Orson Welles, etc., di paso al género policíaco en España.

Sin ahondar en demasiadas características, que analizaremos más adelante cuando abordemos el cine criminal en España, esboqué una cronología en distintas etapas del género que nos ocupa, advirtiéndolo a los presentes de la irregularidad en esa propia evolución y de que, por distintos motivos que también analizaremos en capítulos venideros, ya no existía en España¹. Desde luego en aquel 2011 el género estaba cuasi

¹ Nos referimos a un resurgir del cine criminal, o al menos relacionado con el crimen y lo policíaco, ya sea mostrando un film de acción, el descubrimiento de un caso por resolver o el seguimiento a un personaje corrupto. Recordemos que *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011) se estrena el 23 de septiembre (la ponencia fue en marzo del mismo año), y que ni siquiera el hecho de que se convirtiera en el fenómeno cinematográfico del año en España, puesto que ganó 6 de las 14

desaparecido. Quizá podamos desentrañar en las conclusiones de este estudio si este 2015 asistimos al verdadero resurgir y desarrollo del mismo o si más bien se trata de una tendencia pasajera.

En cualquiera de los casos, y como repaso muy superficial de lo que se desarrollaba en la ponencia, el género policíaco español tiene una primera etapa que comienza humildemente hacia la mitad de los años cuarenta y termina a mediados de los sesenta. Tuvo un cierto esplendor en los años cincuenta, cuando surge de un pequeño grupo de autores, dejándonos títulos como *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), que inaugura esta etapa de fulgor junto con *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950), producida también por Ignacio F. Iquino, creador en Barcelona de los Estudios IFI. Se inicia un ciclo más o menos prolífico aunque sin continuidad, que se comprueba en títulos como *El cerco* (Miguel Iglesias, 1955), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957); *Manos sucias* (1957) y *Fuga desesperada* (1961), ambas de José Antonio de la Loma, autor que junto a Ignacio F. Iquino tendrá mucha importancia posteriormente en el cine quinqueni. Otros de los más interesantes títulos policíacos de los años sesenta son *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), *Autopsia a un criminal* (Ricardo Blasco, 1963), *El salario del crimen* (Julio Buchs, 1964) y *Los atracadores* (Francisco Rovira Veleta, 1962). Todas estas películas tienen algo en común y que resulta básico para comprender el proceso posterior: la opresión censora determinaba que todos los personajes que estuvieran fuera de la ley expiaran sus culpas, y aquellos que estaban dentro de ella tuviesen impecables maneras y formas de aplicarlas. El policía no podía ser corrupto; la integridad del bien, indestructible.

Se produce un cambio radical a partir de 1965, cuando llegan a España las coproducciones gracias al relativo aperturismo franquista. Entonces las temáticas se desplazan a géneros muy específicos, como el *spaghetti western*, el landismo, la

nominaciones que obtuvo en la XXVI edición de los Premios Goya en 2012, pudo hacernos imaginar el resurgir en este año 2015. Y nos referimos a un resurgir temático multipantalla. Hablamos tanto de un fenómeno cinematográfico como *El niño* (Daniel Monzón, 2014), un film de acción con el trasfondo del contrabando en Algeciras y la inmigración, con 4 Premios Goya, de las 16 nominaciones en la XXIX edición. O sobre todo de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), un *film neo noir* que cuenta las pesquisas de dos policías en la España rural de la transición para resolver el caso de dos hermanas asesinadas, que obtuvo 10 de las 17 nominaciones en los mismos premios. Y hablamos también de un fenómeno televisivo, como pueden ser *El Príncipe* (Telecinco Mediaset, 2014) y *Vis a Vis* (Atresmedia, 2015), series de corte policial la primera y de suspense carcelario la segunda, así como otras series actualmente en auge, tanto nacionales como importadas.

comedia sainetesca, etc., pues la censura era mucho más amable con estos géneros que con el cine criminal. Por diversas causas, el ciclo desaparece a mediados de los años sesenta. En ese momento, nuevos autores representantes del Nuevo Cine Español renovaban los discursos e intentaban por todos los medios desarrollar sus proyectos con la coartada de la libertad, que controlaba la dictadura. También la Escuela de Barcelona dio respuesta en la ciudad condal a lo que en Madrid surgió a raíz de las promociones formadas primero en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado en 1947, y posteriormente en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1962.

En los inicios de los años setenta, y bajo la tutela de lo que se ha venido en llamar la *dictablanda*, el cine comienza un tímido cambio en cuanto a sus propias posibilidades de expresión. Se inicia un recorrido hacia otras maneras de contar historias propias que comenzaban a ser críticas con el entorno y con los que representaban el poder. De forma no explícita, digamos que el régimen comenzaba a *aflojar* el yugo acerca de lo que se podía o no representar en el cine. Con la abolición definitiva de la censura cinematográfica en 1977, se inaugura un nuevo camino de posibilidades y aparecen muchas películas como alegatos político-sociales. La primera característica en este período es que hay una ruptura clara y definida contra el antiguo régimen, y las películas pueden decir lo que quieran y, sobre todo, como quieran. Y la segunda, que se desarrolla una adaptación de las formas. Se produce un proceso iconológico propio, basado en la búsqueda de un mayor realismo y un compromiso con la actualidad. Se procura mostrar el costumbrismo popular en España, exhibiendo un Madrid plagado de personajes migrados desde las provincias a la gran ciudad en busca de un mundo mejor. Las novelas de Juan Madrid (allí presente en el simposio) muestran la delincuencia, la prostitución, la droga, la corrupción policial..., circunstancia antes impensable.

En plena transición democrática se crea un subgénero nuevo, trasladado del cine criminal, que aúna de forma original fondo y formas distintas. Con clara vocación internacional en el modo, por la acción, el uso de la banda sonora, las escenas de persecuciones y el uso del arma de fuego en el bando policial, y de la navaja en los jóvenes delincuentes (posiblemente traídas de la figura del bandolero español), el cine quinquise convierte, previo apoyo constante del público, en un auténtico *exploitation*, y probablemente en el último de la historia de nuestra industria.

Durante la ponencia, y tras narrar este repaso al policíaco español hasta llegar al cine *quinqui*, di paso a la lectura de las diez prohibiciones tácitas de la censura; esto me hizo pensar si este nuevo subgénero al que nos referimos daba respuesta a todas y cada una de esas prohibiciones.

Después de hacer un repaso general por el cine español de los años ochenta, recordé que tuvo mucha relevancia para el género policíaco la serie de televisión española *Tras la huella del crimen* (TVE, 1985, 1991, 2009), dirigida por Pedro Costa (allí presente) y la producción y dirección de grandes títulos como *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983) o *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). Seguí con la década de los noventa, en la que tiene también protagonismo la serie escrita por Juan Madrid *Brigada Central* (TVE, 1989, 1990, 1992) y el guión adaptado de la novela homónima *Días contados* (Imanol Uribe, 1994).

Para hablar de los primeros años del 2000, expuse los nombres de jóvenes cineastas vascos como Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Enrique Urbizu; y otros no tan jóvenes, los catalanes Bigas Luna o Ventura Pons, que apostaron en esta década por algún título policíaco, mezclado con el amor pasional en el caso del primero, e incluso con el humor, en el segundo; o el andaluz Alberto Rodríguez, que ha devuelto con gran dosis de talento el cine criminal a su origen más puro, aquel que representa el mal de forma inherente al ser humano.

Para concluir, los asistentes se interesaron mucho por el tema cuando planteé mi tesis sobre la relación directa entre el proceso de censura en España y el *quinqui exploitation*, como resultado natural del proceso de prohibiciones referido, y como el desarrollo propio de un cine policíaco que había transformado y adaptado no solo el fondo sino la forma (y por completo) del cine policíaco clásico americano y europeo, creando las bases de un nuevo subgénero que acabaría por imponer modos y axiomas propios y genuinos. Y efectivamente, junto a José Miguel Beltrán, director de la Semana de Cine Fantástico de San Sebastián, que también acudió a la cita, se valoró el hecho de que estos modos de hacer cine se adoptaran posteriormente en Latinoamérica. Para cerrar el círculo, trasladé a los presentes mi hipótesis acerca de cuánto habría podido influir el *quinqui exploitation* en aquellos niños españoles de los primeros años ochenta, hoy en día grandes directores de género que mantienen con un hilo de vida el poco cine

policíaco que se hace en España, puesto que no está desarrollado ni tenemos tradición en él.

Digamos que este fue el punto inicial, la pretérita idea que inicia esta investigación. La experiencia profesional vivida en la producción de nuestro penúltimo film dramático policial *Los minutos del silencio* (R. Robles Rafatal, 2009), el simposio de Wiesbaden en 2011, al que hemos hecho referencia, y la visita a dos exposiciones: la primera a finales de ese mismo año en el centro cultural La Alhóndiga de Bilbao titulada *Quinquis de los 80: Cine, prensa y calle*; y la segunda durante el verano de 2012 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, la del pintor americano Edward Hopper (1882-1967), coetáneo del periodo clásico del cine negro americano que retrató a la perfección esos años en sus cuadros, dieron las claves del desarrollo de este estudio.

En una época, la actual, en la que ya se habla del cine en cuatro dimensiones (4D) y la realidad virtual incluye la experiencia sensorial y táctil, nos referimos a los cuatro aspectos esenciales del astro rey del *entertainment*. Las cuatro características fundamentales y que lo definen axiomáticamente desde su origen hasta nuestros días son:

1. El cine es industria, tanto por su forma de construcción como por el mercado que genera, y en el que se produce, distribuye y exhibe.
2. El cine es arte, un medio de expresión con infinidad de valores narrativos y estéticos.
3. El cine es cultura, testigo y parte de la evolución de un territorio. Identifica y puede representar un espacio, un tiempo y/o un contexto social.
4. Y el cine es un medio de comunicación social, que transmite valores y tiene la capacidad, no solo de entretener, sino también de formar al espectador.

El cine por tanto puede ser un potente dinamizador social. Puede ser el medio para realizar una lectura crítica de la sociedad en la que se encuentra inmerso y que a su vez representa, y además se convierte, con el paso del tiempo, en un archivo histórico con gran capacidad de representación, no solo como marcador cronológico universal de los siglos XX y XXI, sino como un identificador del desarrollo de la sociedad de un país a nivel político, económico, antropológico, social y cultural.

Pocos son los casos en España que aúnan las cuatro vertientes a las que nos hemos referido, especialmente la primera (la industria), combinada con las otras tres (el arte, la cultura y la comunicación social); así que parece no haber una conciliación del cine español con el público en general, un tema polémico en nuestro país desde hace décadas. Estos últimos cuarenta años hemos asistido a una caída en picado (salvo excepciones puntuales) del número de espectadores, que parece remontar en 2014 gracias a estrenos tan populares como *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014)², *El niño* (Daniel Monzón, 2014) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014)³, largometrajes que se erigen como piezas clave en esa reconciliación, pero que no consiguen por sí solos trazar, si acaso iniciar, la ruta para la vuelta masiva del espectador de cine español, y que deja entrever que nunca llegará a alcanzar, por distintas razones, los magníficos datos de antaño. Una odisea en fin que se antoja por ahora difícil teniendo en cuenta los datos⁴ del número de espectadores de cine español (Caparrós, 1992, p. 73) en nuestro país en esas cuatro décadas a las que hacíamos referencia:

Años	Nº de espectadores
1975	78.814.000
1980	36.510.000
1985	17.792.000
1990	9.917.016
1995	10.394.001
2000	13.422.006
2005	21.289.722
2010	12.928.363
2014	22.412.819

Queda claro en definitiva que España posee una industria cinematográfica dependiente de otras cinematografías que importan sus productos masivamente a nuestras pantallas,

² La película más taquillera del cine español. 50.633.218,87 € recaudados de los 131.794.104,46 € totales de películas españolas en 2014. Más de la tercera parte del total, una sola película.

³ Los 10 premios Goya a *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) en 2015 reabren las posibilidades para las mejoras en el desarrollo del sector cinematográfico en Andalucía, en esta segunda oportunidad tras la etapa post *Solas* (Benito Zambrano, 1999), coincidiendo con lo aportado por Gómez Pérez (2010, pp. 189-190) al señalar que es “1998 la fecha donde el panorama de la producción en Andalucía comienza a cambiar. El éxito de la película *Solas* dirigida por Benito Zambrano y producida por Maestranza hará ver a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que el cine es un medio idóneo para difundir la cultura andaluza”, renovando y apostando fuertemente por una política de apoyo que llega hasta nuestros días.

⁴ Fuentes: ICAA y Caparrós Lera, J.M (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

principalmente de la estadounidense, lo que supone un ejemplo evidente de industria no dependiente, al contrario de la francesa o la de Bollywood en la India, que sí son autónomas.

Pero en España también hemos disfrutado de un conjunto de películas que se desarrollaron precisamente por su rentabilidad para con el público patrio, y que fueron gestadas y producidas por productores y cineastas que buscaron esa continuidad en forma de posibilidades de explotación. Se trata de productos realizados con esa continuidad a la que nos referimos, tanto temática como formal, que se convirtieron en auténticos fenómenos de consumo masivo, primero en su explotación primaria en cines y posteriormente en la industria videográfica doméstica, a través de los hoy ya casi desaparecidos vídeo clubes: el *quinqui exploitation*.

1.2. Estado de la cuestión y objeto de estudio

El objeto central de este estudio es el análisis académico y formal de un fenómeno cinematográfico propio de España, que se dio entre los años 1978 y 1985 y que contó elementalmente con el favor del público, coyuntura que permitió su desarrollo: el *quinqui exploitation*. Entendemos este subgénero no solo por su temática, sino además por ser uno de aquellos fenómenos de películas consideradas de explotación, como en su día lo fueron el horror, el landismo y los niños prodigio en España; el *blaxploitation*, el *carsploitation* o el cine de catástrofes en Estados Unidos; el *spaghetti western* y el *giallo* en Italia; o el cine samurái en Japón.

En la presente tesis nos proponemos identificar y definir ese grupo de películas que sí fueron merecedoras del reconocimiento del espectador y la taquilla (en la mayoría de los casos), mas no de la crítica (en la minoría de ellos) y consiguieron esa conciliación permanente de la explotación, es decir, un público que era fiel a la continuidad temática y formal, a una serie de aspectos narrativos y estilísticos que analizaremos y que nos han permitido empezar a señalar al subgénero que nos ocupa: el cine *quinqui*, menospreciado por la crítica e invisible para los académicos, como el último de los grandes *exploits* del cine español. O lo que es lo mismo, el último filón económico de nuestra cinematografía, que además se conforma de todo un compendio significativo de elementos y características propias. Se trata de películas que son el reflejo de una época de cambios frenéticos, postulado que evidencia una carrera de velocidad para colocar a España como país democrático de tal nivel que pudiese entrar de forma directa en la Comunidad Económica Europea, objetivo este de los primeros gobiernos democráticos tras la muerte del dictador.

Pero antes de continuar, definamos el término *exploits* en rasgos genéricos y más concretamente este fenómeno de la industria cinematográfica tan poco estudiado en España, a pesar de tener muchos y muy gráficos ejemplos. Para ello, la definición más acertada de uno de los pocos estudiosos de este concepto cinematográfico en España la encontramos en Víctor Matellano (2011) de la siguiente manera:

Dentro de la terminología de la industria cinematográfica el término 'explotación' va ligado principalmente al de 'exhibición', es decir, sacar fruto de lo producido (...). Por otro lado, el llamado *exploitation cinema*, que traduciríamos como *cine de explotación* o *exploitation* (...) es un tipo de cine que se define por hacer uso al máximo, exprimir

hasta las últimas consecuencias, los elementos de los diferentes géneros al menor coste posible. Generalmente cuando hablamos de un *cine exploitation* o nos referimos a una película como una *exploit*, lo hacemos sobre aquella que toma algún aspecto concreto, como un personaje o temática ya filmada con anterioridad, una estrella determinada o cualquier característica sensacionalista especialmente relacionadas con el sexo y la violencia (...) versiones baratas de los géneros clásicos con especial hincapié en la violencia, el sexo, el *gore*, la crueldad, lo bizarro, lo sensacionalista, lo grotesco (p. 19).

El *exploitation*, por tanto, digamos que encuentra una *veta* de profundos sedimentos sociológicos e ideológicos, que aparece de forma repentina y eficaz, como materia prima que se caracteriza por ser un cúmulo de posibilidades narrativas y estéticas que dan respuesta a ciertas tendencias de consumo y hacen proclive su explotación. Comienza a engranarse la maquinaria de producción, generando un producto manufacturado que se distribuye y exhibe, y provocando una serie de códigos reconocibles por el consumidor final. Este, a su vez, provocará en consecuencia una actitud de fidelidad que devolverá el flujo económico necesario para el desarrollo del *exploits*. Pero asimismo el espectador, las tendencias culturales, los aspectos socioeconómicos, políticos y su propio desarrollo en un territorio, los medios de comunicación de masas, etc, marcarán la caducidad del *exploits*. La *veta* de materia prima se agota y la maquinaria se detiene. La mina pasa a perforar nuevos terrenos, nuevos productos.

Por otra parte, y según el *DRAE*⁵, el significado de la palabra quinqui es el siguiente:

Quinqui: Acort. argótico de quincallero.

1. m. y f. Persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante. U. t. c. adj.

2. m. y f. despect. Persona que comete delitos o robos de poca importancia. U. t. c. adj.

Quincallero, ra.

1. m. y f. Persona que fabrica o vende quincalla.

⁵ Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/> y recuperado el 25 de mayo de 2015.

Profundizaremos en este significado y quedará contrastado al analizar el fenómeno objeto de investigación. El *quinqui exploitation* en España se hace merecedor de estudio por diferentes motivos que nos proponemos enumerar, en tanto que responde a las cuatro dimensiones que hemos comentado en esta introducción de nuestra investigación:

1. En cuanto a la vertiente industrial, el *quinqui exploitation* provocó la producción de más de treinta películas (nada fácil en la cinematografía nacional de entonces y mucho menos en nuestra débil industria actual), que podríamos llamar *puras*, y otras tantas en subgénero mixto, a lo largo de varios años y concentradas durante la transición democrática española. Comenzó con varias producciones de bajo presupuesto y acabó convirtiéndose, gracias al público, en el último de los *exploits* españoles modernos, posteriores al *horror cinema* o al *western* en coproducción con Italia y coetáneo al erotismo y al destape.
2. En cuanto a su carácter comunicativo, nos ha dejado un catálogo de señas de identidad de una época solo comparable a las hemerotecas de los periódicos en activo por entonces y que estuviesen en sintonía con la libertad de expresión y sus crónicas, y a los fondos de archivo de la única televisión existente: el ente RTVE. Películas que reivindicaban y denunciaban (a veces con grandes dosis de moralina y morbo sensacionalista) las preocupaciones de la sociedad que representan: el paro, las diferencias entre clases sociales, la crisis económica, los derechos de la mujer, el aborto, etc... Temas y tendencias, curiosa y preocupantemente tan en boga en el momento actual, casi cuarenta años después.
3. Respecto a su aportación a la cultura de nuestro país, este subgénero, académicamente infravalorado, ha proporcionado sagas legendarias y muy populares, y personajes inolvidables para muchos jóvenes de entonces. Algunos títulos se han convertido en *cult movies* o películas de culto para una generación que aprendió a hacer cine alquilando películas españolas en el vídeo club, y para una generación siguiente que las rescata por fragmentos en Youtube y escucha a golpe de Spotify a Los Chichos y aquellas míticas

bandas sonoras de esas películas. Sin duda, podemos afirmar que forman parte de la historia de nuestra cinematografía, con unos valores indiscutibles de representación y documentación de su época.

4. Y finalmente, y como nos recuerda Matellano (2011, p.20): “también hablamos de películas que se convierten para el gran público y en otras para los aficionados especializados, en lo que viene a denominarse como obras *de culto*. Es decir, obras que generan veneración quizá precisamente por no tratarse de productos de calidad, por lo bizarro de sus propuestas. Y eso sí, en algunos casos coinciden crítica y aficionados en señalar a alguna de estas películas como ‘pequeña joya del cine’. Y efectivamente, en cuanto a los valores artísticos de este subgénero, bien por algunos premios internacionales de alguna cinta, como en el caso del Oso de Berlín en 1981 para *Deprisa, deprisa* (1980) de Carlos Saura, o la carrera en su conjunto del cineasta Eloy de la Iglesia, y alguna incursión como ya veremos en los capítulos venideros de realizadores de la talla de Montxo Armendáriz, Pedro Almodóvar o Manuel Gutiérrez Aragón. Así como la indiscutible calificación de estas películas como transgresoras y desafiantes (dos características fundamentales en los ismos del siglo XX) a los cánones fílmicos de la época en la que fueron realizadas, infiriendo al conjunto el requisito indispensable para ser motivo de reflexión, y la consideración del conjunto de películas, como ciclo interesante para el estudio.

Para continuar con la definición de términos, el cine quinquí o *quinqui exploitation* es un subgénero cinematográfico español surgido a finales de los años setenta y desarrollado prolíficamente hasta la mitad de los ochenta, deudor del cine policíaco y con unas características específicas y peculiares que lo definen como tal y que pretendemos delimitar y analizar en este estudio.

Fundamentalmente se basa en la narración de las peripecias para sobrevivir de su protagonista, o grupo de protagonistas, generalmente masculino, que simboliza a la figura del delincuente juvenil, muchas veces espejo de delincuentes extraídos de la vida real que son interpretados por delincuentes verdaderos en algunas producciones.

Otras cuestiones estilísticas y formales, como la música, el tratamiento de subtramas y personajes secundarios y sus arquetipos, el trasfondo social, los escenarios de marginalidad, la violencia, las drogas, las primeras experiencias sexuales, los preceptos conservadores frente a las tan ansiadas ganas de libertad y multitud de cuestiones sociopolíticas, también están presentes en estas películas.

Mery Cuesta (2009), comisaria de la exposición *Quinquis dels 80*, inaugurada en el año 2009 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), comenta en cuanto a la búsqueda del origen del quinqu exploitation:

Hubo un periodo entre 1977 y 1985 (...) en el que varios cineastas parece ser que sintieron una necesidad imperiosa de pronunciarse sobre su presente político y social. Las películas sobre delincuencia callejera son síntomas de la inflamación de la cola del paro, del crecimiento de los delitos callejeros y del asfixiante clima de inseguridad ciudadana que reflejaban puntualmente las páginas de sucesos. Sus autores se ven espoleados por la urgencia de un posicionamiento ideológico e incluso moral ante estos hechos, aunque también por un aprovechamiento de las posibilidades cinematográficas de estas temáticas (p. 68).

Para empezar a comprender el origen de este *boom* comercial de jóvenes delincuentes que asaltan la pantalla sin pudor, debemos ir un poco más atrás y delimitar la situación de España aquellos años. Indiscutiblemente, el momento bisagra fue la abolición de la censura el 11 de noviembre de 1977. En su libro *La censura cinematográfica en España*, Alberto Gil (2009) resume claramente el cometido del órgano censor gubernamental y sus terribles consecuencias:

La intervención de la censura cinematográfica en los largometrajes de producción nacional o extranjera se prodigó en prácticas muy generalizadas: alteraciones sustanciales en los guiones, modificaciones en pleno rodaje, manipulación de frases y argumentos a través del doblaje, cambios de finales y cortes de planos y escenas, realizadas al principio toscamente y diestramente mejoradas con el paso de los años (...) Cuando una película ‘no tenía arreglo’ se dictaba una lacónica sentencia: “Prohibida su exhibición en todo el territorio nacional” (p. 10).

Obras maestras como *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951), *Senso* (Luchino Visconti, 1954), *El apartamento* (Billy Wilder, 1960), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Al final*

de la escapada (Jean-Luc Godard, 1960), *Arroz amargo* (Giuseppe De Santis, 1949), *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959), *Duelo al sol* (King Vidor, 1946), *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951), *Breve encuentro* (David Lean, 1946), *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1961), *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940)... se quedaron fuera de nuestras pantallas hasta la muerte del dictador Francisco Franco en 1975.

El pistoletazo de salida para un subgénero aún en ciernes llega de la mano de José Antonio de la Loma (Barcelona 1924-2004), que solo cuarenta y cuatro días después de ser abolida la censura en España por el Real Decreto 3071/1977 de 11 de noviembre estrena (con una connotación absolutamente crítica por la elección de la fecha de estreno) el 24 de diciembre, en la nochebuena de ese mismo año, la primera película de la saga que llevará a la fama a Juan José Moreno Cuenca 'el Vaquilla'. Su título: *Perros callejeros*. Matellano (2011) apunta con motivo de esta primera película quinquí:

El cine de adolescentes quinquilleros que en España se rueda a partir del citado film de José Antonio de la Loma merece un momento de atención. Por varias razones: ser un fenómeno muy taquillero más o menos extraño, que ha generado una especie de subgénero (...). Otra razón es que aparezca en un momento de convulsión y transformación nacional como fue la transición democrática (...). Las aventuras y desventuras de los adolescentes marginales se convierten en todo un género explotado por el cine español. En la mayoría de los casos con el exclusivo propósito de hacer taquilla, derrochando únicamente tremendismo, sensacionalismo, acción, sexo y drogadicción de forma explícita. Sin escatimar efectismo y en no pocas ocasiones truculencia, sordidez y mirada mórbida. Una derivación del cine policíaco español de los años cincuenta y sesenta, que a finales de los setenta explicita lo que antes solo estaba sugerido. El cine de policías y quinquís es todo un *exploit* a la española, fundamentalmente sobre, y para, adolescentes (p. 180).

Adolescentes, y no tanto, que acudían en masa a los cines de toda España para descubrir las peripecias de estos personajes desgarrados, que trascendían lo puramente cinematográfico y se convertían en estrellas mediáticas *ipso facto*.

1.3. Objetivos de la investigación e hipótesis del presente trabajo

Como objetivo general de esta tesis, nos proponemos crear una genealogía del fenómeno cinematográfico *quinqui exploitation* y demostrar que el conjunto de películas que lo conforman, en el periodo entre 1978 y 1985, no es sino el resultado de todo aquello que la censura en España no permitió ni en los guiones ni en las producciones cinematográficas, especialmente en las que se acercaban al género policíaco desde los años cincuenta en adelante. Una coyuntura esta que imposibilitó el desarrollo de un cine negro al uso, como se creó en otros países.

Los objetivos específicos se dirigen a:

1. Delimitar un catálogo final de producciones.
2. Encontrar y relacionar las características formales, técnicas y temáticas del *quinqui exploitation* como derivaciones particulares y traídas a nuestra cultura general, social y política, aquellas originales y propias del cine policíaco.
3. Establecer si el género que nos ocupa posee análogos en otras cinematografías del mundo, a través de los estudios en la materia de otros autores, la propia investigación a través del análisis cualitativo y cuantitativo, y la experiencia de los entrevistados como fuente primaria de datos.
4. Establecer finalmente si el origen del *quinqui exploitation* se halla precisamente en una ausencia, carencia o insuficiencia, la de ese cine policíaco español que no pudo desarrollarse por la intervención de la censura.
5. Descubrir si el *quinqui exploitation* es el resultado natural del proceso de censura en España, delimitado por el decálogo del órgano censor español, y revelando en cada película las diez prohibiciones tácitas. A saber:
 1. la justificación del suicidio
 2. la justificación del homicidio por piedad
 3. la justificación de la venganza y el duelo
 4. la justificación del divorcio como institución

5. la justificación del adulterio
6. la justificación de las relaciones sexuales ilícitas
7. la justificación de la prostitución
8. la justificación de lo que atente contra el matrimonio y la familia
9. la presentación de perversiones sexuales
10. la presentación de la toxicomanía y el alcoholismo.

Consideramos que fueron cinco causas fundamentales, relacionadas con la propia historia de España, las que preparan el terreno para comprender el fenómeno que nos ocupa.

En primer lugar, la Guerra Civil (1936-1939), que modificó el transcurso de la historia. Después, la instauración de la dictadura militar y fascista de Franco, que doblegará el destino del país a la voluntad de los vencedores. Los intereses ideológicos del régimen estigmatizaron el ritmo social, incluyendo, por supuesto, a los movimientos culturales y de representación.

Nos adentramos así en una etapa cinematográfica subyugada y marcada por el conservadurismo, auspiciada por el Gobierno para ensalzar los valores nacionales. Unos valores que estaban representados en películas de género histórico, como *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) o *Alba de América* (1951), todas de Juan de Orduña. Precisamente este último título de Orduña y el apoyo que recibió del Gobierno en detrimento de la neorrealista *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) supusieron el cese inmediato de José María García Escudero en 1952, que tuvo que dimitir de su cargo al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. García Escudero pretendía conceder a la película de Nieves Conde, que retrataba con tradición literaria las penurias de la posguerra y el éxodo masivo del campo a una despiadada y gris ciudad, llena de promesas y pocas oportunidades, la calificación de Interés Nacional, concedido al final a *Alba de América*.

El segundo hecho que planteamos es que, tras la dura posguerra y el período autárquico, y quince años después del final de la contienda, se celebra en 1955 un congreso para la reflexión y el análisis del cine español que se estaba realizando hasta la fecha. Las

Conversaciones de Salamanca, organizadas por Basilio Martín Patino, director del cine club del SEU de la Universidad salmantina, y Ricardo Muñoz Suay, de la revista cinematográfica *Objetivo*, que también dirigía Patino, estaban pensadas en principio para estudiantes. Pero lo cierto es que reunió por primera vez a los jóvenes cineastas procedentes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que pretendían insuflar al cine español nuevas corrientes que les distanciaran de la tradición cinematográfica más conservadora. Entre los participantes en las jornadas se encontraban Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, José Luis Sáenz de Heredia, Fernando Fernán Gómez, Carlos Saura y el propio García Escudero, entre otros.

Uno de los temas que se pusieron sobre la mesa en las Conversaciones de Salamanca fue la necesidad de establecer un código de censura más específico que el que existía hasta entonces, basado en la censura previa de guiones o la prohibición de la película, una vez ya acabada, circunstancia que implicaba la pérdida de mucho dinero y el temor constante de productores y directores, que no sabían muchas veces a qué debían atenerse.

El tercer hecho es el aperturismo político por parte de la dictadura franquista en los años sesenta (coincidiendo con la segunda gestión de García Escudero), que se produce como consecuencia de la necesidad imperiosa de algunos tecnócratas del Gobierno de que España fuera reconocida internacionalmente y formara parte de Europa.

La delimitación de las normas que se pedían en las Conversaciones de Salamanca será publicada en 1963, ocho años después y en plena etapa aperturista, constituyendo este el cuarto hecho precedente al destino de nuestra cinematografía. La intervención de José María García Escudero, que volvía de la mano del ministro de Información y Turismo Fraga Iribarne, propició la creación de ese código específico de censura durante su segundo mandato en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que luego tuvo que abandonar por desavenencias con el propio órgano censor.

Esta *petición* de un código de censura en Salamanca, tipificado en el segundo mandato de Escudero, devendrá en las diez prohibiciones tácitas que tomamos como variables descriptores para investigar cuantitativa y cualitativamente las películas del *quinqüi exploitation*, objeto de este estudio.

El último de los hechos a tener en cuenta es que, con la muerte del dictador en 1975, los censores gubernamentales van perdiendo capacidad de decisión en una fase de desarrollo de diversas demandas sociales y de recuperación de las libertades. Tras las primeras elecciones generales en junio de 1977, desaparece definitivamente la gestión censora en noviembre de ese año.

Recorriendo pues cronológicamente: la Guerra Civil y el régimen de Franco, las Conversaciones de Salamanca, el aperturismo político, las distintas actuaciones políticas de José María García Escudero y la abolición definitiva de la censura, podemos asegurar que estos sucesos marcan el camino de nuestra cinematografía.

Los condicionantes políticos de estas cinco causas y sus consecuencias en todos los sectores sociales propiciaron un escenario en el que el cine primero será intervenido y después pasará a protegido pero manipulado. Tras una etapa de aperturismo y una loable labor de muchos cineastas para sortear la represión censora, finalmente se libera, pero el cine policíaco ya había quedado diluido en el tiempo, por no haber explorado todas sus posibilidades.

La hipótesis general por tanto se deriva de estos cinco hechos históricos que causaron la negación a un desarrollo del cine de género policíaco como sí ocurriera en otras partes del mundo. Cuando el cine español pudo contar todo lo que quería y como quería, se configuró entre otros este fenómeno *quinqui exploitation*, en una demostración de libertad cinematográfica sin precedentes en España.

Planteada esta hipótesis, enumeramos las siguientes subhipótesis:

1. El conjunto de películas que conforman el *quinqui exploitation* encuentra sus influencias en el género criminal, que lo cubre y lo sustenta, intentando reconocer cuestiones temáticas y arquetipos de construcción con matices reconocibles en otras cinematografías. Miramos hacia los orígenes del cine criminal y su elaboración más evocadora y recordada: el cine policíaco clásico americano y su reflejo en Europa, como un género de características imposibilitadas por la censura franquista, y por lo tanto no desarrollado en España, que puede aportar, como decimos, ciertos rasgos arquetípicos.
2. Consideramos a un interesante grupo de cineastas, productores y guionistas, que consiguió crear un ciclo de cine policíaco en los años cincuenta, pero

que al mismo tiempo estuvo obligado por la censura a mantener un discurso ejemplarizante y una vocación moralizante. Algunos de estos autores son los mismos que, en el *quinqui exploitation* de veinte años después, dotarán a sus protagonistas de la libertad de no ser condenados por la justicia, por Dios o por el espectador, sino más bien lo contrario, siendo valedores y víctimas de la justicia, casi un hijo de lo segundo, así como contar con la identificación y el apoyo del tercero; tal y como pudo *disfrutar* muchos años antes el protagonista *noir*. Estos cineastas construyen y aportan sus conocimientos del policíaco y el cine criminal al fenómeno *quinqui exploitation*, de acuerdo con los descriptores del código de censura español.

3. En cuanto a las formas de construcción de los discursos propios del *quinqui exploitation*, estas provienen de ciertas señas propias del cine *underground* que se hace fuera de España, sobre todo en Estados Unidos y Reino Unido.
4. La figura del *quinqui* deriva del joven rebelde que, en otras cinematografías del mundo, ya había convencido a productores y cineastas. Su presencia se acelera debido a la demanda del público de renovar los discursos, y porque en España, ni siquiera en el Nuevo Cine Español de los 60, había tenido cabida, salvo en contadas ocasiones.
5. Las películas *quinquis* fueron negadas por la crítica y por los intelectuales de su época, justamente por ser un producto de consumo popular, con mucho éxito pero con unas características formales combativas, tomadas del *underground* y de la serie B.
6. Las películas del *quinqui exploitation* se alejan del concepto *underground*, pues se convierten en un producto de consumo de masas, lo que hace fructífero e incentiva el desarrollo del ciclo.
7. Existen unas características comunes en los títulos que conforman el ciclo. Por su repercusión social, por su respuesta popular y por la época convulsa que escenifican, se hacen valedoras del reconocimiento de subgénero perteneciente a un ciclo autóctono y de rasgos propios.
8. Las películas que conforman el fenómeno del *quinqui exploitation* fueron un reflejo social de lo que estaba ocurriendo en España durante aquellos años, sobre todo para una parte marginada de la sociedad que, con tintes épicos, veían como discursos de ficción lo mismo que sucedía en las calles,

suscitándose así una doble característica: ser películas contestatarias a la represión y además contener un grado considerable de representatividad.

9. El *quinqui exploitation* es el último de los *exploits* cinematográficos de España. Ningún género o subgénero ha propiciado posteriormente un ciclo de películas tan prolífico en número de producciones, ni con la respuesta del público de este, desde su desaparición a mediados de los ochenta hasta nuestros días.

2. METODOLOGÍA Y FUENTES UTILIZADAS

Para poder dar respuesta a nuestra hipótesis y a cada una de las subhipótesis planteadas, utilizamos una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido de las películas que componen nuestro cuerpo de estudio. Y también una metodología cuantitativa para aplicar los descriptores del código de censura a modo de variable dentro de cada una de las películas.

Todo ello se realiza analizando las películas seleccionadas en nuestro *corpus* y relacionando la bibliografía previa que ha tratado hasta la fecha este fenómeno y que, como veremos, ha sido escasa. Precisamente por este último motivo, entrevistamos a expertos en la materia. Y también reflexionamos sobre la repercusión del subgénero escrutando el estado general, social y político del país en aquellos años.

Nuestro trabajo se basa en una investigación cualitativa de análisis de contenido; y en una cuantitativa, a través de la relación de descriptores acumulados que arrojen luz sobre la relación del *quinqui exploitation* con las formas de censura inminentemente abolida en la temporalización de este estudio. Veamos ambos procesos.

Para la parte del proceso metodológico cualitativo que se maneja, y que pasa por seleccionar las películas que se deben analizar, observar, describir sus datos y estudiarlos, hemos revisado, entre otros, a Alvira, 1982; Miles & Huberman, 1984; Anguera, 1985; Álvarez, 1986; y Cook y Reichardt, 1986.

La observación ha sido fundamental al inicio de la investigación, mas una observación participante (Becker & Geer, 1970), ya que el observador es parte activa de lo observado, tanto como investigador como desde su experiencia en aquello que investiga. También se incluye la entrevista, el estudio de diversos casos y el análisis de contenido de los mismos (Banks, 2010).

Además de tener en cuenta esta observación participante, en la que la experiencia del investigador ocupa un papel sobresaliente, pues convierte lo analizado en una experiencia vital de campo que lo estimula especialmente. Asimismo, hemos considerado las técnicas que abarcan la metodología cualitativa (Anguera, 1986), que son la observación, además de la entrevista (Douglas, 1976), el análisis de contenido (Krippendorf, 1980; Rosengren, 1981), y el estudio de casos (Stake, 1998). Y se ha incluido además la temporalización más adecuada dentro de la investigación (Buendía, Colás y Hernández, 1998).

Con respecto al momento preciso del análisis de contenido dentro del amplio proceso de investigación, encontramos en Buendía, Colás y Hernández (1998) lo siguiente:

El análisis de datos cualitativos no es una etapa precisa y temporalmente determinada en una fase concreta de la investigación, como ocurre en los análisis cuantitativos. Opera por ciclos, tiene lugar a lo largo de todo el proceso de investigación (p. 289).

Para Anguera (1986), la metodología cualitativa, como estrategia de investigación que debe fundamentarse en una descripción contextual que persiga la máxima objetividad en la captación de la realidad objeto de estudio, debe procurar:

(...) que la correspondiente recogida sistemática de datos, categóricos por naturaleza, y con independencia de su orientación preferentemente ideográfica y procesual, posibilite un análisis (exploratorio, de reducción de datos, de toma de decisiones, evaluativo, etc.) que dé lugar a la obtención de conocimiento válido con suficiente potencia explicativa, acorde, en cualquier caso, con el objetivo planteado y los descriptores e indicadores a los que se tuviera acceso (p. 24).

La validación y fiabilidad en la investigación cualitativa tiene que ver con el grado de acercamiento existente entre la investigación y la realidad, así como de la pertinencia de las técnicas empleadas, como venimos diciendo. Ese acercamiento a la realidad es el que promueve que las propias películas sean consideradas de forma efectiva representación de la realidad en la que están inmersas. Es por ello que depurar ese grado de representatividad también debe ser una constante metodológica. Para apoyar este concepto vemos en Denzin (1989b, en Flick, 2007, p. 170) que “el análisis de las imágenes puede tener lecturas realistas, en tanto en cuanto una película se entiende como una descripción verídica de un fenómeno cuyo significado se puede revelar por medio de un análisis detallado del contenido y los rasgos formales de las imágenes”. En consecuencia, la interpretación que se realiza de cada película durante la investigación sirve para validar la veracidad que la película tiene en la realidad que pretende representar.

En cuanto a la percepción de esa realidad y a la consignación de verismo en el relato fílmico, reseñamos las palabras de Gibson (1979, en Carmona, 2010), que asegura lo siguiente:

La captación del entorno se realiza de forma directa, sin ningún tipo de mediación (...). La percepción es un acto psicosomático que implica a un observador vivo. (...) A diferencia de las teorías tradicionales que hablan de que se perciben formas, colores o situaciones (...), lo que se percibe son lugares, objetos, sustancias y acontecimientos (cambios), de aquí su realismo (p. 26).

En la recopilación de datos es importante el tiempo y la calidad de la permanencia del investigador en el campo y, como ya hemos dicho, su experiencia en ese campo. Estos datos, sujetos a la variabilidad, deben estar expuestos a la vista de todos, siempre visibles, recogidos de diversas fuentes y a través de una combinación de técnicas.

El proceso de investigación es complejo e implica la máxima coherencia posible entre los distintos momentos del proceso para garantizar que no haya incoherencias y que cada resultado provenga de un hecho evidente. Por otra parte, exige una revisión de la relación teoría-método, en el sentido de lograr que la teoría explique esos datos específicos, y que esos datos específicos sirvan para revisar, e incluso modificar, la teoría, y al mismo tiempo den respuesta a las hipótesis planteadas.

Hemos realizado una contextualización del marco teórico a través de la bibliografía, aunque, como se ha señalado, nuestro objeto de estudio centrado en el fenómeno del *quinqui exploitation* no ha sido investigado por muchos autores; y acaso sea ahora, este mismo año, cuando aparecen varios ensayos y recopilaciones de artículos relacionados con el subgénero. También hemos consultado fondos hemerográficos, sobre todo *Blanco y Negro* y *Cambio 16*, así como la revista *Contracampo*, especializada en cinematografía.

Por otra parte, hemos empleado la técnica de la triangulación a través de la observación y el análisis de contenido de las películas de nuestro *corpus* y, como fuente primaria, nos hemos servido de la técnica de la entrevista.

En el inicio, planteamos el universo de estudio de todas las películas que constituyen la historia del cine español y situamos el período del desarrollo del *quinqui exploitation*, en el que mayor número de títulos encontramos, entre 1978 y 1985.

Igualmente, buscamos antecedentes directos y localizamos seis títulos de películas entre 1970 y 1976 en las que la censura posibilitó la aparición de delincuentes comunes, pero a las que se aplicaron multitud de cortes antes de poder ser exhibidas.

Definimos que el subgénero del que nos ocupamos pertenece al género de cine criminal, delictivo, que supone un gran paraguas para muchos subgéneros que utilizan el delito como eje de acción. Buscamos, por tanto, las aportaciones españolas al género criminal y hallamos cierto número de películas policíacas entre 1950 y 1965, deudoras del *film noir* y del neorrealismo italiano, y paralelas a la *nouvelle vague* francesa, pero con características temáticas insólitas (en relación con estas corrientes), propias de un cine levantado sobre los cimientos de una vigilante dictadura fascista.

De entre todas estas películas policíacas, localizamos aquellas que tienen como protagonistas a jóvenes delincuentes (verdaderos protagonistas arquetípicos del *quinqi exploitation*), mínimamente visitados por el cine español de esa época: *Los gamberros* (Juan Lladó, 1954), *Delincuentes* (Joan Fortuny, 1956) o *Serán hombres* (Silvio Siano, 1956)... Pero decidimos analizar tres entre 1959 y 1961, por su decidida renovación formal y temática, que las convierte en auténticas precursoras: *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961).

Como consecuencia de esta búsqueda, podemos establecer las etapas siguientes:

- 1959-1961. Precursoras y protogenéricas.
- 1970-1977. Influencias de indicios de criminalidad juvenil.
- 1978-1985. Fenómeno *quinqi exploitation*. Desarrollo del ciclo.
- 1986-1988. Declive del subgénero. Desaparición.

Posteriormente, durante la década de los noventa y de los dos mil se rodarán películas que homenajean de algún modo u otro estos títulos: *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), *El Bola* (Acheró Mañas, 2000) y *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005).

Siguiendo todos estos criterios, la muestra de nuestra investigación está compuesta por las siguientes películas seleccionadas:

<i>Los chicos</i>	Marco Ferreri	1959
<i>Los golfos</i>	Carlos Saura	1959
<i>Juventud a la intemperie</i>	Ignacio F. Iquino	1961
<i>La semana del asesino</i>	Eloy de la Iglesia	1972
<i>Aborto criminal</i>	Ignacio F Iquino	1973

<i>Chicas de alquiler</i>	Ignacio F Iquino	1974
<i>La Corea</i>	Pedro Olea	1976
<i>Libertad provisional</i>	Roberto Bodegas	1976
<i>Abortar en Londres</i>	Gil Carretero	1977
<i>Camada negra</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	1977
<i>Juventud drogada</i>	José Truchado	1977
<i>Los placeres ocultos</i>	Eloy de la Iglesia	1977
<i>Perros callejeros</i>	José A. de la Loma	1977
<i>Vivir a mil</i>	José Campos	1977
<i>¿Y ahora qué, señor fiscal?</i>	León Klimowsky	1977
<i>El diputado</i>	Eloy de la Iglesia	1978
<i>Las que empiezan a los 15 años</i>	Ignacio F Iquino	1978
<i>Los violadores del amanecer</i>	Ignacio F. Iquino	1978
<i>Nunca en horas de clase</i>	José A. de la Loma	1978
<i>Perros callejeros II. Busca y captura</i>	José A. de la Loma	1979
<i>Chocolate</i>	Gil Carretero	1980
<i>La patria del Rata</i>	Fco. Lara Polop	1980
<i>La quinta del porro</i>	Francesc Bellmunt	1980
<i>Maravillas</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	1980
<i>Miedo a salir de noche</i>	Eloy de la Iglesia	1980
<i>Navajeros</i>	Eloy de la Iglesia	1980
<i>Perros callejeros III. Los últimos golpes del Torete</i>	José A. de la Loma	1980
<i>Barcelona Sur</i>	Jordi Cadena	1981
<i>Deprisa, deprisa</i>	Carlos Saura	1981
<i>Todos me llaman gato</i>	Raúl Peña	1981
<i>Colegas</i>	Eloy de la Iglesia	1982
<i>El pico</i>	Eloy de la Iglesia	1983
<i>El pico 2</i>	Eloy de la Iglesia	1984
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	Pedro Almodóvar	1984
<i>De tripas corazón</i>	Julio Sánchez Valdés	1985
<i>La reina del mate</i>	Fernán Cabal	1985
<i>Perras callejeras</i>	José A. de la Loma	1985
<i>Yo, el Vaquilla</i>	José A. de la Loma	1985
<i>27 horas</i>	Montxo Armendáriz	1986
<i>El Lute. Camina o revienta</i>	Vicente Aranda	1987
<i>La estanquera de Vallecas</i>	Eloy de la Iglesia	1987
<i>El Lute 2. Mañana seré libre</i>	Vicente Aranda	1988
<i>Matar al Nani</i>	Roberto Bodegas	1988
<i>Tres días de libertad</i> ⁶	José A. de la Loma	1995

Para el análisis de contenido de las películas, hemos dividido por etapas el estudio observacional. Nos detenemos primero en los aspectos técnicos, seguidos de los aspectos temáticos y después, y definitivamente, de los aspectos formales. Para el análisis fílmico, apreciamos los fundamentos de Brisset (2011) sobre la inexistencia de un método universal de análisis del filme, ya que cada autor adapta los múltiples

⁶ *Tardía* (1995), película de José Antonio de la Loma, pero que pone fin a la saga *Perros callejeros*.

métodos de distintos autores y adopta uno propio, siempre apoyándolo en fundamentadas formas de estudio y análisis previos. Hemos tenido en cuenta las fuentes documentales de Carmona (2010) y Sánchez Noriega (2010).

Para los aspectos técnicos, hemos delimitado la ficha técnica de las películas, citando las siguientes cuestiones: dirección, formato, ventana encuadre, año de producción, reparto, nacionalidad, duración, género, color o blanco y negro, guión, fotografía y música. Para los aspectos temáticos, hemos asumido la diferenciación entre trama principal y subtramas. Para los aspectos formales, analizamos distintas dimensiones textuales, como el código visual, el código sonoro, el código sintáctico y la puesta en escena, según los autores Deleuze, Bazin, Mitry, Genette, Chion y Gubern (en Carmona, 2010).

Respecto al código visual, examinamos la fotografía para dividirla en el encuadre, la angulación y los movimientos de cámara. Además, observamos la iluminación y el color. Desde los conceptos de encuadre y los límites del cuadro (Deleuze, 1983), reconocemos desde los grandes planos generales a los planos detalle, así como las características que la profundidad de campo (Bazin, 1966) pueden ofrecer al espectador, la angulación picada y contrapicada, y los movimientos de cámara, siendo los más estandarizados las panorámicas y los *travellings*. Para esta combinación de encuadres y movimientos de cámara, comprobamos la aparición o no de construcciones basadas en una planificación móvil o lo que llamamos plano secuencia (Mitry, 1978). No olvidamos tampoco las siguientes referencias importantes al código visual: en Aumont *et al.* (1996) se vinculan el cine y la narración, definiendo qué es el relato: “texto narrativo que se encarga de contar la historia” (p. 106). Por otro lado, entienden la historia del filme como “el significado o el contenido narrativo, ya sea de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental” (p. 113); y la diégesis como “todo lo que la historia provoca o evoca en el espectador” (p. 114). Para Genette (1983), la diégesis se refiere al universo en el que se desarrolla la historia.

En el código sonoro (voz, ruido, música), contemplamos la música diegética y extradiegética, así como la música incidental de apoyo dramático. También distinguimos las voces *in, out, off, over, through* (Michael Chion, 1997), así como los efectos sonoros con fines expresivos.

Para el código sintáctico, observamos la estructura narrativa de tipo lineal, de vuelta o *in media res*, así como el montaje lineal, paralelo e intercalado; además de las voces del narrador para los estructuralistas, especialmente Genette (1972, 1983), y el concepto de Gubern (1974), ambos en Carmona (2010, p. 110) acerca de que la “operación sintagmática del montaje (selección y ordenación de fragmentos espacio-temporales) reproduce las condiciones de selectividad de la percepción y la memoria humanas, en lo que estas tienen de discontinuas”.

Además de los códigos visuales y sonoros que ya hemos indicado en otros autores, Sánchez Noriega (2010) reconoce también entre los elementos del lenguaje audiovisual los códigos sintácticos; es decir, el montaje por el que se articulan los planos en unidades de significación (secuencias y fragmentos) o, dicho de otro modo, la combinación de planos para construir el relato fílmico. Se trata pues de la sintaxis de la imagen cinematográfica, del montaje propiamente dicho. El montaje desempeña también la importante función de proporcionar ritmo o dinamismo al relato. Para la puesta en escena, reconocemos la selección de interiores y exteriores, así como la iluminación diurna y nocturna. Encontramos también en Sánchez Noriega (2010) los elementos profílmicos, la escenografía y la caracterización. Lo profílmico, también llamado puesta en escena, supone la escenificación ante la cámara de la acción que va a ser filmada.

El análisis de contenido nos facilita una serie de reflexiones que tienen como principal cometido corroborar la viabilidad de las hipótesis planteadas y cotejar la confirmación de los aspectos teóricos en que nos basamos. Cabe la posibilidad de que las hipótesis sean confirmadas o quizá que se compruebe la necesidad de ser replanteadas. Del mismo modo, intentamos alcanzar el objetivo de la presente investigación, teniendo en cuenta que dichos resultados pueden incluso modificar la teoría de base.

En resumen, para el análisis cualitativo, relacionando todos los conceptos desarrollados que sustentan la metodología cualitativa, hemos ordenado los apartados que vamos a considerar en la siguiente tabla:

ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA, con los siguientes datos:

Dirección

Formato

Ventana
Año
Reparto
Duración
Género
Color o B/N
Guión
Fotografía
Música

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

ARGUMENTO

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

ASPECTO FORMALES

CÓDIGO VISUAL. Encuadres, angulaciones, movimientos de cámara.

CÓDIGO SONORO. Voz, música, efectos.

CÓDIGO SINTÁCTICO. Estructura narrativa. Narrador.

PUESTA EN ESCENA. Escenario. Iluminación.

El análisis cuantitativo se cimenta sobre las cuestiones planteadas por distintos autores que reflexionan sobre esta metodología de estudio. Introducimos el concepto de categorización, que para Anguera (1986, 1995) y Gil (1994) es el vehículo para delimitar exhaustivamente los aspectos seleccionados como objetivos en las diferentes situaciones. De tal manera, el cotejo de los distintos descriptores que vamos a plantear nos dará como resultado la categorización del cuerpo de estudio que nos permita ofrecer respuesta a las hipótesis propuestas y consiga alcanzar la finalidad de este estudio.

Cook y Reichardt (1986) consideran que el paradigma cuantitativo posee una concepción global positivista, hipotético-deductiva, particularista, objetiva y orientada a los resultados.

Weber (1982) está convencido de que la multiplicidad infinita de procesos sociales hace que un conocimiento exhaustivo de ellos resulte imposible para cualquier investigador. Esta imposibilidad implica que “solo una parte finita de esa realidad constituye el objeto de una investigación científica, parte que debe ser la única *esencial* en el sentido de que *merece ser conocida*” (p. 62).

En los estudios de métodos de investigación social existe una larga tradición en cuanto al uso de técnicas de triangulación o validación convergente de los resultados obtenidos durante el trabajo de campo (Jick, 1979). Esta triangulación, que ya hemos citado, en nuestro caso sobreviene de una metodología cualitativa, otra cuantitativa y la entrevista como fuente directa de datos. Su fundamento se resuelve en cuanto a que, si una hipótesis sobrevive a la confrontación de las distintas metodologías, su grado de validez será mayor.

En definitiva, las técnicas cuantitativas y cualitativas, en consecuencia complementarias (Jick, 1979), y la habilidad de combinarlas, nos permiten un mejor aprovechamiento de las múltiples posibilidades que ofrecen y el cotejo cruzado de datos.

La bibliografía consultada, la investigación y análisis del cuerpo de estudio, más las entrevistas, nos facultan para iniciar un recorrido que nos conduzca a la valoración de resultados y a conclusiones reflexionadas.

En cuanto al análisis cuantitativo, elaboramos una tabla en la que marcamos el número de variables descriptores⁷ que aparecen (en detección apriorística) en nuestras películas. Marcaremos la aparición de, al menos, una vez:

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

⁷ Normas de Censura Cinematográficas, promulgadas el 9 de febrero de 1963 (BOE, 8/3).

Como fuente primaria, hemos entrevistado a los siguientes expertos en la materia: José Luis Sánchez Noriega, historiador y crítico de cine; Borja Cobeaga, guionista y director; Michel Gaztambide, guionista y poeta; Gerard Imbert, historiador de cine; Gervasio Iglesias, productor; Román Gubern, historiador, ensayista y crítico de cine; Jean Claude Seguin, historiador de cine; Juan Madrid, novelista, guionista y director de cine; y al grupo musical Los Chichos, intérpretes de muchas de las canciones originales de algunas películas quinquis, especialmente *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985).

3. MARCO TEÓRICO

Breve introducción

Dentro del apartado destinado al marco teórico de nuestra investigación, vamos a dirigirnos en tres direcciones absolutamente relacionadas. Estas tres líneas conforman cronológicamente las influencias de las que el *quinqui exploitation* ha podido nutrirse, bien para la creación de arquetipos, temáticas y tratamiento de tramas representadas en la analizada narrativa propia y característica del subgénero, o bien para intentar relacionar los aspectos formales de construcción, de realización de los discursos audiovisuales que puedan ser característicos del *quinqui exploitation*.

Las tres vertientes se dirigen en primer lugar a un análisis del cine criminal como base temática del subgénero que nos ocupa. Repasamos el origen del cine policíaco en Estados Unidos, atendiendo a sus temáticas, su fondo, y los aspectos formales o análisis de forma. Recorreremos de igual modo el cine policíaco en Europa, en un breve repaso por Alemania, Francia, Reino Unido e Italia.

En segundo lugar, nos detenemos en el cine *underground* en Estados Unidos, y en la relación de este con las nuevas formas del cine y los nuevos lenguajes, una vez fue declinando el sistema de estudios en Hollywood. La producción independiente nacida especialmente en Nueva York y la serie B que desarrolla no solo una manera especial de distribución, sino que permite una evolución temática y formal que paulatinamente rompe con los esquemas cerrados en la vigilancia moral y el control institucional, supuso en su conjunto la salida para muchos cineastas. El cine independiente y contracultural, que en España no puede desarrollarse hasta la caída definitiva de la censura.

Y en tercer lugar, revisamos el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, que en los años sesenta supusieron la renovación definitiva y el cambio generacional en los cineastas españoles que fueron preparando el terreno y los cimientos para la década siguiente, y que tras la muerte de Franco y durante la convulsa transición darían lugar al *quinqui exploitation*.

Capítulo 1: El cine criminal como base

La idea que gira en torno a este primer capítulo es la de buscar los antecedentes más claros del *quinqui exploitation* en aquellos géneros cultivados previamente, y donde los autores de aquel pudieron apoyar sus propuestas. Como ya veremos más adelante, existió un exiguo cine policíaco español durante los años cincuenta que a su vez se asentaba en otras cinematografías fuera de nuestras fronteras, pero siempre bajo la atenta mirada de la censura. Algunos de sus autores también participaron, como también se expondrá, en el cine quinqu veinte años después. Por lo tanto, en esta primera parte intentaremos definir el concepto de cine criminal como paraguas de toda una amplia clasificación de subgéneros, entre ellos el cine negro.

Para cada autor el cine negro será algo más o menos parecido a lo establecido, pero con matices. Y el inicio del periodo clásico de este género vendrá marcado por una u otra película, según quien lo estudie. Finalmente, la amplitud del concepto de cine negro determina que nos encontremos continuamente, y a pesar de ser uno de los géneros más estudiados y adorados, y de amplia bibliografía, con una particularidad en la mayoría de los autores: la dificultad para crear unos márgenes concretos y la pluralidad de variantes y matices que hacen que una película en concreto pueda considerarse o no dentro del ámbito que estamos estudiando. Los híbridos, los subgéneros, las tendencias o la singularidades que delimitaban que una película sea considerada más *negra* que otra, o si todo lo policíaco es *negro*, o a la inversa. Por ello desde luego, nos quedaremos con el concepto mucho más amplio de cine criminal. Arribas (2010) asegura al respecto:

El crimen tiene ese color engañoso, lo tienen las crónicas del crimen, real o imaginario, que el cine norteamericano plasmó durante dos décadas, mediado el siglo pasado, décadas de esplendor en las que coger una novela de misterio, reescribirla adaptando sus tiempos y sus espacios, filmarla en las calles bajo la sombría luz del día o a plena luz de la noche, y montar el material rodado para crear un *film noir*, era una práctica habitual en Hollywood. (...) Son imágenes en claroscuro, tenebrosas, claustrofóbicas, nocturnas (...), componían sus obras para la cámara y dejaban que el producto llegara al público para morir en uno, dos meses a lo sumo, sin vocación de entrar en ninguna historia ni lograr la inalcanzable inmortalidad. (...) Si las raíces del *film noir* están en el cine de *gangsters* o *crook storys* de la década de la Depresión, en el expresionismo alemán de los años veinte trasladado a Hollywood por sus grandes maestros y en el

realismo poético francés de los treinta, sus primeras manifestaciones embrionarias hay que buscarlas en el cine mudo. David Wark Griffith situó en los arrabales de Nueva York una de las primeras manifestaciones de cine criminal: *Los mosqueteros de Pig Alley* (David Wark Griffith, 1912), donde ya pueden verse bandas delictivas, tiroteos y jefes mafiosos en toda regla (p. 20).

Podríamos decir entonces que en los albores del cine ya tenían presencia los pandilleros, la esencia criminal y la delincuencia juvenil precursora de bandas callejeras, materia prima de nuestros personajes quinquis del *quinqui exploitation*. Según Víctor Matellano (2011):

En el mundo anglosajón el término *exploitation* está muy cerca del de *trash cinema*, *cine basura*. Un cine que prolifera desde los años treinta, ya entonces con directores como Joseph H. Lewis o Jacques Tourneur. Aprovechando los temas que en cualquier momento estén teniendo éxito, se han articulado producciones de escaso presupuesto, que utilizan decorados reciclados, equipos mínimos y rodajes relámpago. Sus canales de distribución se reducían a cines rurales, de barrio, autocines y el mercado de vídeo (p. 20).

Como se verá, tanto Lewis como Tourneur, precursores de la serie B, fueron directores de cine que cultivaron el género negro: *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, 1950) del primero, o *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947) del segundo. Este concepto de cine de explotación al que se refiere Matellano estuvo también de parte de este cine policíaco, que para desarrollarse y expandirse necesitó de la respuesta del público. Y como forma de subsistencia al sistema de estudios, nació esta serie B. La explicación más clara de este concepto se nos revela en el texto de Pablo Mérida de San Román (2009) para una interesante edición titulada *El cine*, de Larousse:

Las películas de serie B fueron un invento de los grandes estudios de Hollywood, con el que intentaron superar la pequeña crisis que vivieron al comienzo de la década de 1930 al detectar un notable descenso en el número de espectadores. Los ejecutivos decidieron llevar a cabo dos líneas de producción: las películas de seriedad, que contarían con los mejores presupuestos y los equipos de mayor prestigio, y las de serie B, realizadas con mucho menos dinero por profesionales de categoría inferior. Las primeras seguirían explotándose como de costumbre, mientras que la segunda se

estrenaría en programas dobles, que ofrecían al espectador dos películas por el precio de una (p. 255).

De las películas que hoy forman las distintas clasificaciones que pueden considerarse negras mencionamos los siguientes títulos, que se rodaron bajo esta denominación de serie B: *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950), *Testigo accidental* (*The Narrow Margin*, Richard Fleischer, 1952), *Con las horas contadas* (*D.O.A.*, Rudolph Maté, 1950), *El desvío* (*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945) y otras. La serie B fue el lugar donde muchos cineastas aprendieron qué era hacer cine.

Todas las películas citadas por Mérida de San Román son películas negras, es decir cultivaron el género policíaco bajo esta denominación categórica coronada con la letra “B”. De forma paralela, y durante el periodo clásico americano del género, se desarrolló una producción A y una producción B, por grandes autores y *artesanos fabricantes* de productos de consumo de bajo presupuesto. Proceso análogo que se repetirá en el fenómeno *quinqui exploitation*, donde veremos reconocidos cineastas y directores que incluso hoy en día, no cuentan con el prestigio suficiente para muchos expertos y académicos, a pesar de sus prolíficas carreras y su aportación personal a la cinematografía española y su historia.

¿Pero qué es el cine criminal? La definición que hace el *Diccionario de la Real Academia Española*⁸ sobre el término *género* es la siguiente: “(Del lat. *genus, genĕris*). m. En las artes, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”.

Y para dar respuesta a uno de los objetivos específicos de esta investigación, nos disponemos precisamente a descubrir esos rasgos comunes de forma y de fondo, tan poco estudiados académicamente, que hagan del *quinqui exploitation*, si no un género en sí mismo, por lo incomprensible que pueda ser fuera de nuestra cultura, sí al menos un subgénero dentro del amplio espectro del cine policíaco, como también lo es el cine negro a grandes rasgos temáticos: “La imagen prototípica del *quinqui* surge como una náusea espontánea ante una situación netamente local, española, literaria y popularmente moldeada por la tradición picaresca, una tradición tan difícil de exportar léxica y esencialmente como el timo del tocomocho. Yo he hecho la prueba: he hecho

⁸ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

pases de *Perros callejeros 2* (José Antonio de la Loma, 1979) en Liverpool y Estambul y nadie entendía nada” (Mery Cuesta. 2009, p. 68). Estas declaraciones de Mery Cuesta recogidas en el catálogo de la exposición *Quinquis de los 80: Cine, prensa y calle* nos hacen pensar en lo complicado que sería asociar el concepto *quinqui exploitation* a género por la complejidad de su exportación universal, pero comprobaremos que tanto en los antecedentes anglosajones como en sus derivaciones, en particular en el mundo latino y algunos círculos americanos de las *cult movies*, los quinquis objeto de investigación tuvieron mucho que ver. Los rasgos comunes de forma y contenido del cine negro sí han sido profundamente estudiados desde que apareciera el término en la década de los sesenta, justo cuando ya había desaparecido en sus características más puras. El término *film noir* es una expresión inventada por los franceses que sirve de referencia a los estudiantes anglosajones, desde finales de los años sesenta, para identificar un ciclo de películas rodadas en Hollywood entre 1944 y 1959.

Según Noël Simsolo (2007, p. 23): “La primera aparición del término *film noir* aparece en un artículo del número 61 de *L'Écran Français*, en agosto de 1946. El artículo es de Nino Frank y se titula “Un nuevo género policíaco: la aventura criminal”. Coincide con el estreno en Francia de algunos títulos estadounidenses rodados durante la Segunda Guerra Mundial, producciones policíacas y de espionaje y melodramas sociales. Y coincide también con la creación en 1945 de la editorial Gallimard, de la *Série Noire*, dirigida por Marcel Duhamel. Muchas de las novelas publicadas en esta edición y otras de autores americanos habían sido adaptadas para su producción en la pantalla. Estos estrenos serán *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, 1941), novela de Dashiell Hammet y película dirigida por John Huston; *Murder my Sweet* (*Historia de un detective*, 1944), novela de Raymond Chandler y película de Edward Dmytryk; y dos clásicos de Billy Wilder *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944) y *The Lost Week-End* (*Días sin huella*, 1945), además de los films *Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*, 1945), de Fritz Lang, y *Laura* (*Laura*, 1944) de Otto Preminger.

Todas estas películas pertenecen a la etapa clásica del cine negro americano que no tuvieron más remedio que unirse a aquellas otras que no se pudieron estrenar en Europa durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Pero el término francés *noir* no se extiende al resto del mundo y, lo más curioso, ni siquiera se conoce en los EE.UU. (dejando patente que son los franceses quienes mejor teorizan y categorizan el cine que se hace dentro y fuera de sus fronteras) que es donde nace y se produce (aunque ya

veremos que muchas de ellas están dirigidas por europeos emigrados de los conflictos bélicos del siglo XX), no se empieza a usar este concepto de género hasta 26 años después, en 1972. Continúa Simsolo (2007):

Hasta bien entrados los años 60, el término cine negro, solo se usaba en Francia. De hecho cuando los directores estadounidenses eran invitados a los países y reestrenos de sus películas a París, se sorprendían de la curiosa denominación, y pedían que les explicaran por qué la habían usado. No es hasta 1972 que el adjetivo llega a USA para normalizarse, con la publicación de “Notas sobre el cine negro” de Paul Schrader en la revista *Film Comment* (p. 40).

Y ya en 1979, en *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* de Alan Silver y Elizabeth Ward se sacraliza el término que había usado Nino Frank por primera vez en 1946, cerrando así el círculo de una definición. Para constatar todo esto, recuperamos la introducción de la enciclopedia, de Silver y Ward (1992):

El cine negro no se basa ni en la creación personal ni en la transposición a la pantalla de una tradición diferente. En realidad, refleja las preocupaciones culturales de los Estados Unidos en un lenguaje que le es propio; constituye un ejemplo único de un estilo cinematográfico plenamente estadounidense. Parece legítimo reagrupar toda una serie de películas que suelen poner en escena la violencia, la muerte o las obsesiones sexuales y cuyos personajes favoritos suelen ser detectives privados con los bolsillos vacíos, vampiresas fatales y cínicas o truhanes insignificantes (p. 41).

Lo que se denomina período clásico del cine negro va desde 1941 hasta 1958. O sea, desde la primera adaptación cinematográfica de *El halcón maltés* (John Huston, 1941) y *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1941), protagonizada por Peter Lorre y considerada por muchos el primer filme negro, por su voz en *off*, por la escena de la pesadilla y por su ambientación poético-realista francesa; hasta *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), sin duda todas ellas clásicos del género. Un punto de partida y un destino que fluctúa entre las influencias de la novela negra y las consecuencias del *neo noir* más clásico, revisitado hoy día por grandes directores.

Hay que decir que muchas de las películas del período clásico fueron devastadas e incluso ridiculizadas por la crítica, del mismo que hay que comprender que el éxito de público que siempre tuvieron estas películas es lo que las convirtieron en un *exploits*, tanto por los grandes estudios como por tan grandes y prolíficos directores. Por otro

lado, es preciso recordar que el concepto de *film noir* no se acuña en los medios de comunicación hasta los años ochenta, ya que hasta entonces había sido un término únicamente utilizado en las escuelas de cine, dado que se forja el concepto en el año 1955 cuando los críticos franceses Raymond Borde y Étienne Chaumeton publican *Panorama du film noir américain*.

En los ochenta se publican numerosos artículos sobre el cine negro, que ya se torna incuestionable, aunque confuso con la percepción y asociación general al cine policíaco. Ocurre un efecto curioso: las *hard boiled* vuelven a ser fuente de inspiración para películas, telefilmes y productos para consumo primario en dvd o televisión por cable.

Según Tod Erikson en su *Film Noir: An Encyclopedia Reference to the American Style*, publicado en 1987, “hay un resurgir y un nuevo cine negro considerado *neonoir* desde los años 70 en adelante, ya que los nuevos realizadores adoptan nuevos lenguajes aprehendido de los clásicos” (en Simsolo, 2007, p. 41). En cambio, en 1994 el francés Patrick Brion fomenta lo que considera el periodo clásico en su libro *Le film noir*, fechando el inicio del *noir* con *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), de Alfred Hitchcock, y su cierre con *Party Girl* (*Chicago, años treinta*, 1958), de Nicholas Ray. Es decir, que cada autor que se detenga en el estudio del período clásico americano, datará el inicio y el final del mismo en fechas y con películas distintas.

Además, la definición de cine negro (*film noir*) depende de si el historiador que lo califica es de origen estadounidense, europeo o asiático. Y, como hemos visto, el término *film noir* es una expresión inventada por los franceses que sirve de referencia a los estudiantes anglosajones, desde finales de los años sesenta, para identificar un ciclo de películas rodadas en Hollywood entre 1944 y 1959.

En la actualidad, hablar de cine criminal es hacerlo de aquellas películas que se enmarquen dentro de las temáticas del *thriller*, el suspense, las películas de enigma o de investigación, la aventura policíaca con elementos documentales, el melodrama sobre la delincuencia juvenil, el *road movie* desatado o la producción *gore* con *serial killer*.

El ciclo de cine negro clásico también puede relacionarse con la influencia de los europeos refugiados en Hollywood que trabajan sobre contenidos de la desesperación, utilizando estilos procedentes del cine alemán anterior al nazismo y también del realismo poético francés, de ahí la frecuente naturaleza de antihéroes de sus

protagonistas, que relatan su calvario en una voz en *off*, recurso frecuente en la ficción radiofónica que lleva a la pantalla Sacha Guitry (*Le roman d'un tricheur*, 1936) y después sacraliza Orson Welles en *Citizen Kane* (1941).

Pero el relato comentado que desemboca en largos *flashbacks* por escenarios generalmente urbanos, y las descripciones del sufrimiento interior que marca y conduce a los personajes a un fatídico destino, pueden reconocerse en diferentes estilos que iban desde el naturalismo a la abstracción, y tan distintos entre sí que no podrían repetirse. Por este mismo motivo, todas las variantes formales de todas las películas que se podrían enmarcar bajo el concepto de cine negro niegan de una manera u otra la noción de género.

Los autores que se han detenido a intentar definirlo no se ponen totalmente de acuerdo, y tampoco con qué película comienza el ciclo y con cuál acaba, como se ha dicho antes. De hecho, Palacio asegura (2005, p. 13) que “nada hay tan temible como un género que podemos definir con exactitud, pues entonces qué duda cabe de que se trata de un animal muerto, (...) para sufrir la contemplación en las vitrinas de un museo. El *noir* no lo es”.

Queda patente pues la importancia y la influencia del cine negro en las cinematografías del mundo. Un género, a pesar de las diferencias expuestas por los distintos autores, reconocible y reutilizado e interpretado por multitud de directores contemporáneos. El *film noir* tardó en reconocerse a sí mismo y fue reivindicado, gracias a los franceses, y reinventado por los propios americanos, pero permanece vivo, como sugiere Palacios, pues el *thriller* y el suspense están a la orden de las carteleras del día. El origen de este fenómeno está sin duda en la novela negra.

Pero anteriormente, el calificativo *negro* ya había sido utilizado por publicaciones como *Black Mask* (término asumido del antifaz negro de personajes como Rocambole, Fantomas o el Zorro) en los años veinte en EE.UU., cuna literaria de la famosa novela negra *The Killers* (1926), de Ernest Hemingway, publicada en la revista *Scribners Magazine*. A partir del primer cuarto de siglo, el enmascarado pasa al cómic de la mano de El Llanero Solitario, El Fantasma de Bengala, Batman o The Spirit, toda una suerte de justicieros enmascarados protagonistas de viñetas y novelas gráficas.

La novela negra da paso a un término que identifica el estilo literario como *hard boiled* (duro de pelar), que sustituye el negro del antifaz que enmascara a buenos y malos por el una “realidad trágica” que revela al antihéroe. Ya en los años treinta, el término *negro* se utilizaba con intenciones comerciales.

Las películas estrenadas en Francia tras la Ocupación son un éxito rotundo, ya que durante cinco años no se había publicado ni estrenado ficción americana. Tanto es el éxito del regreso del *hard boiled* que los editores piden a sus autores que escriban con pseudónimo anglosajón. La aparición en 1947 de un cadáver junto a un ejemplar del libro *Escupiré sobre vuestras tumbas*⁹ pondrá tanto las novelas como las películas en tela de juicio por la posible influencia que podrían ejercer sobre la población, especialmente en los jóvenes.

En el *quinqui exploitation* también encontramos esta preocupación por las posibilidades antipedagógicas de este tipo de cine. Las teorías miméticas (frente a las catárticas) hacen prevalecer las actitudes imitativas del espectador conforme al comportamiento de los protagonistas, máxima preocupación para los códigos cinematográficos más conservadores, que veremos más adelante, si el comportamiento del cuestionado en la pantalla no es castigado o expiado por sí mismo. Durante la dictadura franquista, el crimen no podía quedar impune y, por descontado, la aplicación de la ley se hacía conforme a una ética invariable e irreductible. Es decir, la representación del poder en las películas españolas tras la Guerra Civil es de carácter incorruptible y de una trayectoria intachable. Si el criminal siempre paga y la pena se le aplica de forma incuestionable, el cine criminal más *noir* era imposible. Lo que supone para la didáctica la exhibición del delito en las películas *quinquis* posee un *arma de doble filo*. De hecho, existe una especie de neblina social alrededor de las películas *quinquis*, a las que en la etapa post-censura incluso se le atribuía de forma popular y por parte de algunos críticos el elocuente apelativo de “escuela de maleantes”.

Desde la tragedia griega *Edipo Rey*, de Sófocles, hasta Shakespeare, pasando por la novela gótica inglesa del XVIII, el delito ha alimentado la literatura y el teatro desde el comienzo de la civilización. El relato policíaco se desarrolla en el siglo XIX, tras varios de los procesos bélicos más importantes de la historia: la Revolución Francesa, la

⁹ Novela del francés Boris Vian publicada bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan en 1946 e ilustrada posteriormente por Jean Bouillet en 1947.

Guerra de la Independencia de Estados Unidos, las colonizaciones militares en África, Asia e India..., encarnizadas luchas que excitaban la imaginación del escritor y satisfacía el gusto por la carnicería de los lectores. Era un proceso natural, como hoy pueden serlo las noticias temáticas de la televisión, en la que el morbo por los sucesos y la criminalidad están muy presentes. Es la misma idea que Jesús Palacios sentencia acerca de que lo *pulp* acabó por afectar a todos los géneros, a todos los medios y a todas las maneras de entender la ficción a través de un relato narrativo, sea cual sea su materialidad: literaria, cinematográfica, televisiva, webseries o series para Internet o el móvil.

Los orígenes del protagonista del cine criminal, y especialmente el precursor del héroe quinqui, lo descubrimos en textos anteriores al XIX (Palacios, 2005), en los que se exponía el combate entre el bien y el mal:

En el que el orden se enfrenta al desorden, y a veces se invierten los roles para ensalzar a salteadores de caminos, cargándolos con mitologías capaces de seducir al pueblo. Las historias de bandidos (Robin Hood, Fra Diavolo, Mandrin, Cartouche) se convirtieron en cuentos de hadas para adultos y en las novelas picarescas el delincuente encarnaba la oposición al feudalismo y a los ricos (p. 46).

Mientras, en Francia se acrecentaba la mitología criminal con un personaje real Vidocq, cuyo nombre sirvió para el *biopic Vidocq, el mito* (Pitof, 2001), en su revisión moderna, y que contaba las andanzas de un jefe de policía parisino que provenía de una banda criminal en el siglo XIX y que encargó escribir sus memorias, posteriormente firmadas por él mismo. La película de francés Pitof le sitúa finalmente como autor de las muertes de un *serial killer* que asola París, en un alarde visual y estético interpretado por Gérard Depardieu y su *partenaire*, la española Inés Sastre. El propio Balzac se inspiró en Vidocq para crear su personaje Vautrin de la *Comedia humana*, y Víctor Hugo hizo lo propio para su personaje Jean Valjean de *Los miserables*.

Este carácter del tránsito de la delincuencia a la ley se repetirá a lo largo de la historia del relato, la novela y la ficción en general, tanto en Europa como en EE.UU. Prueba de ello son *Los misterios de París* (1842), de Eugène Sue, o *Los misterios de Londres* (1844), de Paul Féval.

La irrupción del *hard boiled* fue el proceso natural hacia un realismo pesimista que rompe con el clasicismo burgués de la tradición decimonónica. También es el momento en que el propio cine provoca en la literatura una nueva manera de escribir, en que el relato se cuenta en primera persona y acoge un ritmo de escenas, secuencias y planos, un ritmo muy ágil que hace que los propios cronistas de sucesos, o incluso deportivos, sean contratados por Hollywood para escribir guiones para sus películas, como sucedió con William Burnett, Don Tracy, Raoul Whitfield, James Cain, Horace McCoy, Raymond Chandler y Dashiell Hammett (que también había sido detective de la agencia Pinkerton). Entre la faceta periodística-investigadora de estos autores y el proceso de adaptación de sus relatos y novelas al cine, ellos mismos pasaron a la publicación en las llamadas *Pulp Magazine*, revistas en papel de mala calidad hecho con la pulpa de la madera (*pulp*).

En estos relatos, el protagonista se arroga el papel de la cámara para describirnos un relato en primera persona. La revolución del cine sonoro promovió que Hollywood se interesara enormemente por esta forma de relatar y se compraran sus derechos de adaptación. De esta manera, el cine de *gangsters* prosperó; y no solo en EE.UU., también en Europa durante el proceso de pesimismo y reajustes sociales tras la Primera Guerra Mundial.

Es el momento en que el cine se convierte en espectáculo, se nutre de las corrientes literarias en el orden que sigue: Los sucesos reales aparecen en las gacetas. Estos son inspiración para las novelas de la época, que rápidamente se adaptan al teatro y de aquí a esa forma flamante de contar historias que es el cine. El catálogo Pathé presenta *The Murder in the Red Barn* (Criseks y Martin, 1899), la francesa *L'histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901) y la danesa *Henrettelsen (La pena capital, Peter Elfelt 1903)* (Simsolo, 2007):

El principio de la verosimilitud no cuenta en sus febriles orgías de locura criminal en las que lo inquietante o lo bárbaro producen una belleza terrible e impactante, (...) tampoco se limitan a una adaptación de obras teatrales o novelas policíacas (...) suelen ser aventuras con peripecias espectaculares y delirantes. (...) Son sinfonías del mal cuya intensa poesía es premonitoria de algunos rasgos particulares del cine negro (p. 55).

Esta concepción primigenia del primer cine criminal constituyen de forma evidente rasgos claros del subgénero que nos ocupa, el cine quinquí, que posee como gran característica transversal en la mayoría de títulos esta *espectacularidad* en la vida de sus protagonistas, independientemente del origen, independientemente del objetivo final de cada uno de los personaje principales que se nos presentan.

No solo Hollywood es precursora del cine policíaco, aunque sí inventa el *film noir* en sus características más puras, que veremos más adelante. De hecho es el francés Victorin-Hyppolite Jasset “quien inventa el serial con *Nick Carter, le roi des detectives* (1908) y *Zigomar* (1911). El sentido de la épica y de lo insólito impregnan estos folletines que pronto son copiados en el mundo entero: En Alemania: *Stuart Webbs* (1915) de Joe May; en Inglaterra *Nat Pinkerton* (1911); en Suecia *De svarta maskerna* (1912) de Mauritz Stiller; en Dinamarca *Det hemmelighedsttde X* (1913) de Benjamin Chikstensen; en Rusia (zarista) *Sonka la main d’or* (1915) de Alexandre Drankov; en Italia *Za-la mort* (1915) y *I topo grigi* (*Los ratones grises*, 1918) de Emilio Ghione; en México *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas (...) siendo obras cumbre de esta forma de expresión las series del francés Louis Feuillade: *Fantômas* (1913), *Les vampires* (1915), y *Judex* (1916)” (p. 55).

1.1. El cine policíaco en EE.UU.

Los delincuentes juveniles han llegado a convertirse en criminales más inteligentes, más peligrosos, que el gánster de antaño.

El inspector del FBI Briggs (Lloyd Nolan).

La calle sin hombre (William Keigh-Nolan, 1948).

Si tuviéramos que exponer una única certeza en este estudio, a pesar de lo inabarcable y extenso de la cuestión, sería que el cine policíaco o delictivo (según se mire el punto de vista de uno u otro *bando*), y especialmente el cine negro clásico, con las características que expondremos en breve, nace en Estados Unidos. Este hecho resulta incuestionable, a pesar de sus influencias formalistas europeas y a pesar de que muchos de sus autores fueran también europeos emigrados.

Afortunadamente, esta investigación nos permite matizar y no anclar sus conclusiones en esta única certeza, sino que además nos permite reunir toda una serie de propuestas de diferentes autores que nos llevarán, tras el análisis de nuestro cuerpo de estudio, a identificar las propias.

Las influencias del cine negro son precisamente las más europeas: ya sea el expresionismo alemán, el realismo poético francés, el neorrealismo italiano; y en sus aspectos formales lo onírico, el contraluz, los *flashbacks*, los personajes atormentados, el antihéroe etc. Pero además le otorga mayor valor a un trasfondo menos estudiado y que viene originado e influenciado por las revistas *pulp*, además de los ya citados Hammet, Chandler. En cuanto a las influencias formales, provienen del naturalismo de Zola, de Brecht y el teatro de cámara alemán, del cine expresionista, del realismo poético francés, de la novela realista y proletaria americana, de la fotografía social, etc. Pero como nos dice Palacios (2005, p. 36): “Lo valiente es admitir que junto a estas influencias y, la mayor parte de las veces, por encima de ellas, está en la omnipresencia de la *pulp fiction* pura y dura. De la literatura popular y sus ilustraciones y portadas, así como también la de su correlato cinematográfico y radiofónico inmediato: el serial”.

A lo largo del siglo XX, el mundo vivió uno de las épocas con mayores cambios sociales de la historia. Las grandes guerras en Europa, la revolución industrial y tecnológica primero, digital después; los cambios políticos y la reordenación social con el desarrollismo económico mundial, que primero separa las fronteras, especialmente

con los conceptos de norte-sur y viejo mundo-nuevo mundo, y el próximo y lejano oriente, generan un planeta dividido, con países pobres que exportan materia prima y países ricos que exportan bienes de consumo y productos culturales, para que en los albores del siglo XXI llegue a nuestras vidas la sociedad de la información y el concepto de globalización, y nos parezca que esos rasgos culturales son propios o comunes, cuando en realidad son fruto de una gran capacidad de producción cinematográfica y de exportación.

Directores como Lang, Preminger, Siodmark, Wilder, Ulmer, Tourneur... son europeos emigrados a Estados Unidos, y no solo en el cine policíaco clásico, sino además en las películas de terror de la Universal, que se exportaron al mundo entero. Y estos a su vez influyeron de forma decisiva en el cine de Polanski, Coppola, Scorsese o Kasdan, reconocidos como los padres del *neo-noir*, término acuñado por Todd Erickson en *An Encyclopedic Reference to the American Style* en 1987, y que al tiempo promueve la *neohard boiled* o nueva novela negra, como puede ser el caso de James Ellroy con *L.A. Confidential* en 1990, llevada al cine por Curtis Hanson en 1997. De hecho, es en esta década de los noventa, y a raíz de la película *Seven* (David Fincher, 1995), cuando se produce el nacimiento del *thriller* moderno propiamente dicho que llega hasta nuestros días.

¿Pero cuál es el principio de los principios? Tengamos en cuenta las influencias literarias y las fuentes del cine criminal encontrado en las letras, incluso las de aquellas que también encuentran su origen en las páginas de sucesos de los periódicos y se trasladan a la novela o al folletín. El cine, como ya hemos dicho, desde su origen emplea al criminal en sus plantillas. En Hollywood, *Capture of the Yegg's Bank Burglars* (Edwin S. Porter, 1904) da el pistoletazo de salida a las películas de *gangsters*, confirmándose posteriormente con *The Musketeers of Pig Alley* (David Ward Griffith 1914) y con *Gangster and the Girl* (Thomas Ince, 1914).

El cine criminal en general, y el cine negro en particular, son sinónimos de conspiración y traición, amor y sexo, asesinato y crimen perfecto, o más bien de la ausencia de él. El asesinato siempre se produce por amor o por dinero (Paul Duncan, 2012). El paradigma sin duda es *Perdición* (Billy Wilder, 1944), que obtuvo gran cantidad de nominaciones al Oscar, pero no consiguió ninguno. La historia de la película está basada en un hecho real que ocurrió en 1927, cuando una pareja de criminales, Ruth Snyder y Judd Grey, se

acusaron mutuamente y acabaron fatalmente en la silla eléctrica. El guión dio muchas vueltas debido a las estrictas normas del Código Hays (del que hablaremos en breve), pero al final pudo llevarse a cabo. Y es que el caso de Wilder es muy parecido al de otros muchos. Nace en 1906 en el Imperio austrohúngaro (actual Polonia) y, tras ejercer de periodista y guionista en Berlín, emigra a Estados Unidos, donde trabaja exitosamente varios guiones. La Paramount le ofrece dirigir, y dentro del género sus películas más emblemáticas son la citada *Perdición* (1944), *Días sin huella* (1945) y *El Crepúsculo de los Dioses* (1950).

Encontramos el curioso caso de Edgar G. Ulmer, que nació en 1904 (Olmitz, hoy República Checa), fue ayudante de Murnau y colaborador de Siodmak y Wilder. Cuando llegó a Hollywood dirigió *Satanás* en 1934, con Boris Karlof y Bela Lugosi. En los años cuarenta realizó multitud de películas negras de bajo presupuesto como *Bluebeard* (1944), *Strange Ilusion* (1945) y *Extraña mujer* (1946), *Ruthless* (*Traición*, 1948), para luego trasladarse al terror con *El ser del planeta X* (1951), *Murder is my Beat* (1955) o *The Amazing Transparent Man* (*El increíble hombre invisible*, 1960). Sobre el protagonista de su película *Detour* (*El desvío*, 1945), interpretado por Tom Neal, el propio Ulmer (en Duncan, 2012, p. 51) dijo: “Me fascinaba la idea de internarme en ese largo camino que es el destino, y en el que el protagonista es un perdedor absoluto. Y el chico que lo interpretaba, Tom Neal, terminó en la cárcel tras asesinar a su propia esposa. Hizo prácticamente lo mismo que había hecho en la película”¹⁰.

De las palabras de Ulmer podemos extraer dos cuestiones: El destino fatal del protagonista, que se traslada también a la figura del delincuente juvenil de las películas quinquis; y, lo que resulta más llamativo, los numerosos casos de actores que interpretaban estas películas y que llevaban a la realidad sus hazañas de las películas, véase entonces el caso de José Antonio Valdelomar, protagonista de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), que cometió varios robos reales a bancos, emulando los que realizaba en la película, o la vida de Juan José Moreno Cuenca ‘el Vaquilla’, que inspiró la saga *Perros Callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), donde realidad y ficción se rozaban continuamente.

¹⁰ Bogdanovich, Peter: *Who the Devil Made It*. Nueva York: Knopf, 1997. p. 565 (en Duncan, 2012, p. 51).

Ulmer más tarde volverá a Europa para realizar multitud de películas que mezclaban fantasía como *L'Atlantide* (Edgar G. Ulmer, 1961) e incluso películas *nudies* o nudistas que se pusieron tan de moda en la época. Resulta curioso constatar que muchos cineastas de películas policíacas van desarrollando su carrera hasta desembocar en un cine cargado de erotismo, quizá como consecuencia de los férreos condicionantes de la censura. El Código Hays aplicado en Estados Unidos perduró desde 1934 a 1967 e indudablemente el caso de Ulmer y su regreso a Europa, lo constata. En España tenemos un caso muy similar, que desarrollaremos, pero es justo introducir ya la figura del cineasta Ignacio F. Iquino (1910-1994), que realizó el film con el que se abrió una pequeña etapa de cine negro en España, *Brigada Criminal* (1950), propietario de una de las grandes productoras del cine español IFI y, que tras su paso por el *spaghetti western* en los sesenta, realizó varias de las películas dentro del *quinqui exploitation*, como son *Los violadores del amanecer* o *Las que empiezan a los quince años*, ambas de 1978, año paradigmático en el género *quinqui*. Además, ese productivo año realizó también *La otra cara del placer* o *La basura está en el ático*. También es suya la precursora de 1973 *Chicas de alquiler*. Iquino desarrolló a finales de los setenta y ya en los ochenta un cine erótico muy prolífico con títulos como *La caliente niña Julieta* o *Dos pillos y pico*, ambas de 1980.

Pero siguiendo con los cineastas que realizaron el cine criminal en EE.UU., nos detenemos ahora en Jacques Tourneur, que se revela como uno de los grandes defensores del cine negro, siendo uno de los directores más prolíficos. Nace en 1904 en París. Su padre fue Maurice Tourneur, también director de cine mudo que se traslada rápidamente a EE.UU. tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Tourneur hijo trabaja la realización de diversos géneros, entre los que destaca el terror, comenzando en la RKO con títulos como *La mujer pantera* (1942), *Yo anduve con una zombie* (1943) o *La noche del demonio* (1957). Sus ya clásicos del cine negro son *Retorno al pasado* (1947), *Berlín Express* (1948) y *Night Fall* (1957). También realizó filmes de género *western* y algún capítulo de la serie televisiva *Bonanza* (*Denver McKee*, 1962).

Otro de los directores más interesantes de este ciclo es Robert Siodmak. Nace en Dresde (Alemania) en 1904. Trabaja como actor, empleado de banco, montador de subtítulos y realiza una película para la UFA *Brennendes Geheimnis* (1933) fue denunciada por Goebbels y no llegó a estrenarse. Huye a París, y posteriormente a EE.UU., donde realiza las películas *Fly by Night* (1942) y *Son of Dracula* (1943) en un primer

acercamiento al cine de terror, para después dirigir las películas negras *La dama desconocida*, *Luz en el alma*, ambas de 1944, o *El sospechoso* y *La pesadilla* (1945) y *A través del espejo*, *Forajidos* y *La escalera de caracol* (1946). Y sus dos últimas películas policíacas *Cry of the City* de 1948 y *The File on Thelma Jordan* de 1950.

Ya en 1915 damos con la fórmula magistral que va a definir narrativamente al cine criminal y que influye directamente en los códigos propios del cine quinqué: el protagonista malhechor encuentra una redención final gracias a la calidad de su personalidad, sus buenas intenciones y su carácter, a pesar de sus actos, en palabras de Simsolo (2007, p. 56), “un bandido de gran corazón”. Y encuentra en este año la precursora: *Regeneration* (Raoul Walsh, 1915). Los moradores de los guiones que se desarrollarán en la década que va desde 1919 a 1929, es decir, tras el fin del armisticio de la Primera Guerra Mundial y el debacle económico, estarán muy influidos por la catástrofe económica conocida *crack* del 29.

Los años veinte trajeron consigo la famosa *ley seca* y con ella el desarrollo del gangsterismo y las mafias alrededor de la compraventa de alcohol de contrabando y el control por parte de los grupos organizados. Entonces el cine se plagaba de personajes que se revuelven contra un sistema que los oprime.

Por su parte, Cecil B. DeMille, recordado por ser precursor del sistema de estudios en Hollywood, realizó *The Whispering Chorus* (De Mille, 1918), donde su protagonista se deja ejecutar porque, para huir de la más que segura condena por robo en su propia empresa, se hace pasar por un cadáver que encuentra en el camino, y es confundido con el asesino de sí mismo, por el que finalmente será sentenciado a muerte. Curiosa paradoja que encaja con la corriente que luego desarrollará el *noir* sobre la fatalidad del destino de aquel que no hace el bien.

Tod Browning, mundialmente reconocido en la actualidad por su película considerada de culto *Freaks* (*La parada de los monstruos*, 1932), que sin embargo supuso su declive, a partir de una reposición en el Festival de Venecia en los años sesenta, aunque no fuera comprendido en su día, treinta años atrás. En sus películas anteriores, algunas de corte fantástico y terror, no la mayoría, como *The Blackbird* (*Maldad encubierta*, 1926), o *The Unknow* (*Garras humanas*, 1927), encontramos “melodramas policíacos de realismo estilizado en una acumulación de elementos extraños con relentes góticos y naturalistas (...), lindando con zonas que hacen sentir al público una sensación

incómoda que abre la conciencia sobre los demonios íntimos y crea desestabilización” (Duncan, 2012).

Sin duda se advierte aquí otra relación directa con el conjunto de películas de cine quinqueni, que consiguen ahondar en la condición humana y en el hombre como lobo de sí mismo, envuelto en perversiones que hasta entonces en España estaban prohibidas, o al menos mostrarlas en la pantalla, y por ello creando esa *sensación incómoda*, como la que generaban las películas de Browning.

Los europeos emigrantes a EE.UU. abordan la crítica más mordaz al *american way of life* (estilo de vida americano) que ya comenzaba a estar de moda en esta década, especialmente en la película *Sunrise (Amanecer)*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1927), del alemán Murnau, y en la del vienés Eric von Stroheim *Blind Husbands* (1918), “mostrando un universo sórdido, sin esperanza de redención moral”. También procedente de Viena, Joseph von Sternberg realiza la película que definitivamente sienta las bases del cine negro: *Underworld (La ley del hampa)*, Joseph von Sternberg, 1927). El éxito de esta película supondrá el arquetipo modélico para las películas de *gangsters* que tan de moda se pondrán en la siguiente década. Hollywood reconstruirá una y otra vez el fatalismo de los personajes malditos que buscan redención, con este estilo de realizar y mostrar la relación entre objetos y sujetos de los bajos fondos, filmando bajo una luz dura, de contrastes entre el bien y el mal, que sobre todo el expresionismo alemán importará del viejo al nuevo mundo.

Además, hay una serie de títulos que gozaron de auténtica libertad antes de la instauración del Código Hays. Según Víctor Arribas (2010):

Los primeros títulos sonoros están marcados por la preparación del código de producción y su entrada en vigor hacia 1934. Esta etapa que se ha dado en llamar *pre-code*, fue prolífica en obras todavía excedentes de la rigidez que impusieron más tarde unas reglas orientaciones que, para el cine negro, habían resultado perjudiciales de no mediar la gran creatividad de los artistas que lo dieron a duras penas sus conservadores postulados. (p. 20).

A partir del código, no se podría mostrar simpatía hacia los criminales, las muertes debían estar limitadas en la pantalla, los policías debían quedar siempre por encima del delincuente, las drogas quedarían eliminadas y las escenas crueles o de especial

brutalidad debían ser sugeridas mejor que mostradas. De entre aquellas películas *pre-code* destacamos: *La senda del crimen* (*Doorway to Hell*, Archie L. Mayo 1930), *Los seis misteriosos* (*The Secret Six*, George W. Hill 1931), *Las calles de la ciudad* (*City Streets*, Rouben Mamoulian 1931), y *El monstruo de la ciudad* (*The Beast of the City*, Charles Brabin 1932), *El presidio* (*The big house*, George Hill 1930), *Código criminal* (*The Criminal Code*, Howard Hawks 1931), *Carretera al infierno* (*Hell's Highway*, Roland Brown 1932), *Ladies They Talk About* (William Keighley y Howard Bretherton, 1933), *Gloria y hambre* (*Heroes for Sale*, William A. Wellman 1933) y *Wild Boys of the Road* (William A. Wellman, 1933).

El Código Hays (vigente desde 1934 hasta 1967, por ser Will Hays el presidente de la asociación de productores y distribuidores norteamericanos, y posteriormente sustituido por el sistema de clasificación por edades de la MPAA, la Motion Picture Association of America), posterior a todos estos títulos que acabamos de enumerar, resultó ser un complicado obstáculo que saltar:

El Código Hays, extractos:

I Principios generales:

- a) No se producirán películas que puedan rebajar la moralidad de los espectadores. La simpatía del público nunca irá hacia el vicio, el pecado o la maldad.
- b) Se mostrará un modo de vida decente, que solo dependa de la intriga y la diversión.
- c) No se ridiculizará la ley, natural o humana; no se despertará simpatía por los que la violen.

II El asesinato:

- a) No se mostrará la técnica del asesinato de modo que pueda suscitar su imitación.
- b) No se mostrarán detalladamente los asesinatos brutales.
- c) No se justificará la venganza en la época contemporánea.

III Delitos:

- a) No se mostrará detalladamente el método empleado para un robo o un atraco, para dinamitar un tren, una mina, un edificio.
- b) Se observará la misma prudencia con la piromanía.
- c) El uso de armas de fuego se reducirá a lo esencial.
- d) No se mostrarán los métodos de contrabando.

La forma de eludir esta censura se conseguía a través de varias herramientas narrativas y de construcción cinematográficas, como por ejemplo la elipsis y la sugestión; y usando la voz y la imagen en *off*, o fuera de campo, además de las sombras en la fotografía. En muchas de las películas se lucha contra los nazis o espías japoneses, defendiendo siempre principios democráticos y en contra de cualquier forma de fascismo, incluida una feroz crítica hacia el estilo de vida americano, en multitud de ocasiones ajeno a este tipo de conflictos. Todo esto lleva a muchos cineastas a estar incluidos en la famosa lista negra del proceso orquestado por el senador McCarthy y Richard Nixon. La *caza de brujas* en el cine americano sirvió para que algunos autores como Hammet o Dmytryk pasaran por la cárcel, y otros se exiliaran o fueran marginados de la profesión.

Uno de los autores más referenciados al hablar de cine criminal, y más concretamente de cine negro, es sin duda el inglés Raymond Durgnat (1970), que en su artículo “Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir” hace un recorrido por las etapas históricas del periodo clásico que él divide en tres.

El *film noir* se puede dividir en tres grandes etapas. La primera, el período bélico, de 1941 a 1946 aproximadamente, fue la etapa del detective privado y del lobo solitario, de Chandler, Hammett y Greene, de Bogart y Bacall, de Ladd y Lake, de directores sofisticados como Curtiz y Garnett, de decorados en estudio, y en general de más diálogo que de acción. El aire de estudio de este período se vio reflejado en películas¹¹ como *El halcón maltés*, *Casablanca*, *Luz que agoniza*, *El cuervo*, *Jack el destripador*, *La mujer del cuadro*, *Alma en suplicio*, *Recuerda*, *El sueño eterno*, *Laura*, *Días sin huella*, *The Strange Love of Martha Ivers*, *Tener y no tener*, *Ángel o diablo*, *Gilda*, *Historia de un detective*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Aguas turbias*,

¹¹ Adecuadamente signadas y fechadas al final del subcapítulo “Listado de películas policíacas clásicas”.

Perversidad, So Dark the Night, La llave de cristal, La máscara de Dimitrios y A través del espejo.

Perdición de Wilder y Chandler proporcionó el puente hacia la etapa de posguerra del *film noir*. La valiente visión *noir* de *Perdición* supuso un *shock* en 1944, y la película casi fue bloqueada gracias a la presión combinada de la Paramount, la oficina Hays y la estrella Fred MacMurray. El ambiente urbano realista de esta etapa se percibe en películas como *La casa de la calle 92, Forajidos, Ejecutor, Act of Violence, Union Station, El beso de la muerte, Johnny O'Clock, Force of Evil, Callejón sin salida, Persecución en la noche, Senda tenebrosa, Una vida marcada, The Set Up, Brigada suicida, Yo creo en ti, Brute Force, El reloj asesino, Mercado de ladrones, Ruthless, Pitfall, El justiciero, y La ciudad desnuda.*

La tercera y última fase del *film noir*, de 1949-53, fue el período de la acción psicótica y del impulso suicida. El héroe *noir*, aparentemente bajo el peso de diez años de desesperación, comenzó a desvariar. El *psico-killer*, que durante la primera etapa había sido un sujeto digno de estudio (Olivia de Havilland en *A través del espejo*) y en la segunda una amenaza marginal (Richard Widmark en *El beso de la muerte*), ahora se convierte en un activo protagonista (James Cagney en *Corazón de hielo*). No existían justificaciones para la psicopatía en *El demonio de las armas* -era simplemente «locura»-. James Cagney hizo un neurótico retorno y su inestabilidad fue igualada por la de jóvenes actores como Robert Ryan y Lee Marvin. Esta fue la etapa de los *film noir* de serie B y de directores de inclinación psicoanalítica como Ray y Walsh. Las fuerzas de desintegración del individuo fueron reflejadas en títulos tales como *Al rojo vivo, El demonio de las armas, Con las horas contadas, Caught, Los amantes de la noche, Al borde del peligro, Corazón de hielo, Brigada 21, In a Lonely Place, I The Jury, El gran carnaval, Pánico en las calles, Los sobornados, La casa de las sombras y El crepúsculo de los dioses.*

Las películas de esta tercera etapa eran dolorosamente conscientes de sí mismas; parecían saber que se encontraban al final de una larga tradición basada en la desesperación y en la desintegración, y no se alejaron asustadas de este hecho. Debemos anotar que también se dio el caso de “notables rezagados como *Beso mortal, Agente especial* de Lewis y Alton, y el epitafio del *film noir, Sed de mal*, pero para la mayoría un nuevo estilo de cine criminal se había hecho popular” (Duncan, 2012, p. 37).

Muchos autores, tal y como nos dice Durgnat (1970), coinciden en que efectivamente *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), es la que pone el punto y final al género negro clásico. Arribas (2010) apunta sin embargo a otra de las películas más recordadas de Welles como la fractura definitiva del ciclo clásico:

La última película realizada por Orson Welles en Estados Unidos es para muchos especialistas el canto del cisne del género negro clásico cinematográfico. En ella el policía deja de ser insobornable impoluto y se cuestionan sus procedimientos, aunque no sus resultados ni sulfato de sabueso que se toma la justicia por su mano. Es además uno de los films más incomprensidos seguramente de la historia del cine y desde luego del género. El estudio que la financió, Universal, no entendió nada de lo que su autor proponía, rechazó, sin entenderla, su estética de comedia negra cuando solo diez años después ese tipo de obras ya estaban de moda y barrían en las taquillas. Y la mutiló y modificó de forma que una generación de aficionados no ha podido ver la esencia de lo que el genio de Wisconsin perpetró con el material robado en la sala de montaje, aunque la recuperación de su factura inicial en la reconstrucción de 1998 pueda aproximarnos de forma adecuada sus logros. (...) Fue la primera película en mostrar a un grupo de yonquis fumando y preparando una dosis, ya que Wells creía que la marihuana era mucho menos peligrosa que los vasos de vino que los franceses dan a sus hijos pequeños (p. 422).

Cabe preguntarnos si esta primera secuencia en la que un grupo de adictos preparan esta dosis, y dada la condición de maldita e incomprensida en su tiempo que siempre tuvo esta película, convirtiéndose a día de hoy en una *cult movie* y una obra maestra de la historia del cine, y por otro lado reconociendo la capacidad de Welles para sortear el código de producción vigente hasta casi diez años después de su producción, no fue fuente de inspiración para los directores españoles que cultivaron el género hasta mediados de los sesenta (la película se estrenó en España con cortes del comité censor español en 1961). Muchos de los que abandonaron el género a favor del desarrollo profundo de la comedia, el landismo, etc., y que analizaremos en el capítulo de cine español, con la abolición de la censura, aportaron sus inquietudes en diversos títulos del *quinqü exploitation*.

Este reconocimiento tan tardío por los críticos y académicos a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), viene acompañado de otra aseveración justa y que nos hace reflexionar acerca de cómo el rasero de medir y analizar una película se asienta en

incluso décadas de olvido. Habla de las películas negras obviadas o ninguneadas por la crítica y los premios (Arribas, 2010):

Lo que sí se ha constatado al analizar de forma general todas estas películas es el escaso eco que en su país tuvieron durante los años en que se estrenaron, como lo demuestran los Oscar que premiaron al cine negro clásico: No digo ya que *Gun Crazy* o *Detour*, *Force of Evil*, o *Stranger on the Third Floor*, cuyos méritos fueron descubiertos muchos años después de ser terminadas, merecieran barrer en los premios de la Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas (p. 15).

Con el *quinqui exploitation* pasó exactamente igual, pasaron desapercibidas para la crítica y los premios, creemos que algunas de ellas de forma muy injusta por ser concebidas como películas de explotación, y por tanto prejuiciadas, a pesar de los valores narrativos, temáticos, formales y estéticos de algunas de ellas. Solo *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), recibieron (ambas) el Oso de Berlín, en 1977 y 1981, respectivamente. En España, solo el público parecía aceptarlas.

Este fenómeno de menosprecio y vilipendio es común en el cine negro americano, que encuentra su reconocimiento veinte años después por parte de los franceses y es reinventado por los propios americanos otros veinte después. ¿Estará ocurriendo lo mismo con este fenómeno del *quinqui exploitation*, eje de esta investigación? Desde luego supone una incertidumbre que solo el tiempo despejará. Valga como ejemplo el premio que se otorga cada año desde 2008 en el Festival de Málaga de Cine Español, que nace para "reconocer y afirmar la carrera de los nuevos valores de la industria del cine español", en palabras¹² de su entonces director Salomón Castiel, y que se llama Premio Eloy de la Iglesia. Tiempo al tiempo.

En su artículo publicado originalmente en el fanzine *2000 Maníacos*, que lleva por nombre "Caspa fiction", Jesús Palacios (2005) realiza una entusiasta defensa de los géneros puros y su origen "nefasto" y brillante del más casposo estilo *pulp*, del que ya hemos hablado, señalando además que las obras literarias *Yonqui* de William Burroughs o *Santuario* de Faulkner "...son sexo, drogas y violencia" y que además se publicaron originalmente en ediciones de bolsillo, aprovechando para hacer una oda a la relación de

¹² Declaraciones recogidas en el periódico *El País* del miércoles 23 de enero de 2008.

lo *pulp*, con el éxito popular y las ediciones baratas que las hacía asequibles a todo el mundo:

Cuando los géneros y el máximo de páginas necesarias para contar algo bien contado eran doscientas, floreció la mejor época de la literatura popular. Una literatura con características comparables a la del mejor cine psicotrónico, y de serie B y Z. No solo los contenidos, sino también y quizás sobre todo, el continente: el magnífico libro de bolsillo que recogió la antorcha del *kitsch* y *el mal gusto* ejemplificada anteriormente por las revistas pulp, elevándola hasta cimas impensadas (...). Y que hermanó de forma natural y consistente a escritores tan considerados como William Faulkner o Arthur Koestler, con profesionales de la pluma como Rex Stout, Mickey Spillane (...) porque el arte del bolsilibro estribaba en llamar la atención del lector (...) con su verdadero encanto y objetivo: entretener (p. 349).

Estas declaraciones de Palacios persiguen la desacralización de autores prestigiosos y comerciales frente a autores no reconocidos en las páginas de la historia oficial, sobre todo mixturando sus medios para conseguir el propósito fundamental de entretenimiento en la literatura de ficción, a través del morbo y lo *pulp*, unido a la reflexión anterior sobre el impúdico descuido que intelectuales, academias cinematográficas y críticos hacen sobre obras que sí satisfacen con creces las demandas del público, convirtiendo el objeto en popular y cercano. Todo lo cual nos empuja a reflexionar, por un lado, en el curioso paralelismo entre fenómenos (y salvando las distancias más evidentes), como el cine negro y el cine quinquí, donde lo *pulp* está presente en fondo y la forma (y a veces en ambos para sufrimiento de muchos críticos y deleite de muchos *cinéfilos*).

Y por otro lado, pensar también en si las obras que estamos analizando y forman parte del *quinqui exploitation* (y otras muchas de distintas cinematografías del mundo, que en su receta incluyen la delincuencia juvenil y los aspectos más sórdidos y lumpen de la sociedad contemporánea), son la respuesta en el extremo cronológico opuesto a estas novelas que cita Palacios *Yonqui* de William Burroughs (1953) o *Santuario* de Faulkner (1931). Sin duda esta última pertenece a la etapa *pre-code*, ya mencionada, y las películas del *quinqui exploitation*, son o pudiéramos llamarlas con cierta licencia terminológica *post-code*, del código de censura española y su abolición en 1977; es decir, tanto aquella como estas están hechas con absoluta libertad.

1.1.1. Temáticas del cine policíaco. Análisis de fondo

Ya en su artículo de 1972, "Notas sobre el *film noir*", Paul Schrader (1972), reflexionaba sobre la esencia del género negro americano de los años cuarenta y cincuenta. Y lo define por cinco características:

- el desencanto bélico y de posguerra,
- el realismo de posguerra,
- la influencia alemana,
- la tradición del *hard boiled*,
- y el estilo y los temas.

Coincide Sánchez Noriega (2003) en las influencias del cine negro americano y ahonda en las temáticas, dejando un claro esquema en siete puntos que resumen a la perfección el ciclo:

- a) personajes estereotipados;
- b) historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama;
- c) los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social problemático, tanto en la *ley seca* y la crisis de la Depresión como en la incertidumbre de la posguerra;
- d) los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas;
- e) estética visual de carácter expresionista, debido al origen centroeuropeo de varios directores (Fritz Lang, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Otto Preminger o Robert Siodmak);
- f) diálogos cortantes, muy *cinematográficos* y frecuentemente cínicos; y
- g) las historias se basan en novelas baratas (*pulp fiction*) y en reportajes periodísticos.

Los estudiosos reconocen en este ciclo una serie de influencias y antecedentes que, enunciados sin jerarquización ni pretensión de exhaustividad, serían: la criminalidad organizada y el gangsterismo alimentados por la prohibición de la venta de bebidas

alcohólicas y la crisis económica; la novela barata o *pulp fiction* de autores que eventualmente se convierten en guionistas; el reportaje y el periodismo de investigación; los seriales radiofónicos y el cómic; la fotografía del expresionismo alemán que inspira las imágenes contrastadas de luces y sombras del ciclo; y, por último, el psicoanálisis (p. 12-13).

En cuanto al segundo punto reflejado en el ensayo de Schrader (1972), que se refiere al realismo de posguerra, podemos afirmar que por primera vez las cámaras salen de los estudios. Los productores ruedan en la calle sus películas, como Louis de Rochemont en *La casa de la calle 92* (Henry Hathaway, 1945) o *Yo creo en ti* (Henry Hathaway, 1947), y Mark Hellinger en *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946) o *Fuerza bruta* (Jules Dassin, 1947).

Como ya veremos, el protagonismo de la calle en el *quinqü exploitation* la convierte en un personaje más, que funciona como lienzo donde colocar la estructura y dibujar personajes. Este sentido realista, marcado por persecuciones y tiroteos en plena calle, al que venimos haciendo alusión, también tiene su primera incursión en España en una película policíaca ya comenzada la década de los cincuenta. Román Gubern¹³ nos explica en una entrevista el impacto que esto producía en el espectador:

Yo recuerdo que me llamó mucho la atención, porque yo vi en su estreno *Apartado de Correos 1001*, y recuerdo un murmullo en la sala, porque la película empieza y aparece una calle, que es Vía Laietana, entonces como todo se rodaba en estudio, todo estaba, claustrofómicamente, rodado entre cuatro paredes; de pronto, reconocer, con la influencia del cine italiano, la calle, el público, la gente, pues lo recuerdo como espectador, en la sala, un murmullo de asombro de poder ver la Vía Laietana, una novedad, que puede ser menor, pero novedad al fin.

De los europeos emigrados que hacen estas películas nombra a Fritz Lang, Robert Siodmark, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Brahm, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophüls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Diertele, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolph Maté. Paul Schrader (1972) termina su ensayo para hablar de uno de los paradigmas del *noir*: "*Perdición* fue la primera película que representaba el *film noir* por lo que esencialmente era: de poca monta, irredento, anti heroico (p. 311).

¹³ Extracto de la entrevista a Román Gubern realizada el 21 de julio de 2015.

Sin duda son tres calificativos aplicables al protagonista de las películas *quinquis*: de poca monta, irredento, anti heroico, además de carismático, con continuas contradicciones, moderno y muy popular. El propio Schrader los utiliza para hablar de los temas favoritos del *film noir*, de aquellos conceptos clave que se usaban y volvían a aparecer en aquellas películas del período clásico negro americano, que estaban volviendo a la actualidad gracias a que los franceses habían empezado a hablar de ello diez años antes.

Y para ello hace alusión a las reflexiones anteriores, a las suyas propias del analista Raymond Durnat (aunque no las desarrolla en su artículo, simplemente hace referencia a ellas), que se publicaron en 1970 bajo el título “Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir”¹⁴. En este breve ensayo, que se ha convertido en el catálogo de referencia consultado por multitud de investigadores, Durnat identifica los mejores once temas o sinopsis de las tramas que las películas del *film noir* tienden a seguir, y en una traducción¹⁵ extraída de Silver y Ursini (1999, pp. 37-51):

1. La delincuencia como crítica social.

Esta partida es la más explicativa, pero también la más compleja. Aunque la trama principal puede girar en torno a un crimen, que es un reflejo de la sociedad o la economía o el gobierno, etc. Se divide en varias categorías, cada una de ellas representan su propio tema:

1a. Gangsterismo: una típica crítica de corrupción y explotación.

1b. Un corrupto en el sistema penal: que representa la injusticia, etc.

1c. Un juego de poder: representando a menudo en la candidatura presidencial, etc.

1d. Delincuencia juvenil: los menores que representan la nueva sociedad. Que a menudo representa moralidad *versus* sociología.

2. Gangsters.

Los *gangsters* y el crimen organizado fueron un tema muy frecuente en el cine negro.

De vez en cuando vemos protagonistas que representan la cara de la delincuencia

¹⁴ Durnat, Raymond: “Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir” (“El árbol genealógico del film noir”). Publicado en la revista británica *CINEMA*, en 1970.

¹⁵ Traducción de Vanessa Ortiz Valle.

organizada, como representante nietzscheana del honor dentro de la corrupción, o bancos del héroe arquetípico en su cabeza y le pintura como lo que a menudo se reconocen como el chico malo. Películas como estas ya no son infrecuentes, pero se deben a las películas de *gangsters* de estos tiempos.

3. A la carrera.

Delincuentes o inocentes, son personajes forzados a un papel pasivo, atrapando a la audiencia en un dilema: moral contra la lástima y la autoidentificación. Obliga a los personajes en una situación donde la fuga y la huida están en funcionamiento agregando un elemento de tensión a lo largo de la historia.

4. Detectives privados y aventureros.

Pertenece a la narrativa estereotipada del *film noir*. Aunque no la más común, es la más idealizada y una de los más importantes. Tiene sus limitaciones, pero evoca la respuesta más emocional de la audiencia, ya sea apoyándose en el detective privado honesto o el corrupto. La audiencia estará de parte tanto del criminal como del hombre honesto si su historia es buena.

5. Asesinato en la clase media.

Las clases medias y superiores regresan a la pantalla, pero no como la gente honesta que generalmente asociamos a este nivel de la sociedad. Han sucumbido a la corrupción y la depravación en la que ha caído el resto del país, y así también se venden al mejor postor. Estas imitan las historias de la confesión de la década de 1930. Se trabaja la sospecha y el miedo.

6. Retratos y dobles.

No es infrecuente, un ciclo de novelas de suspense románticas se centró en las mujeres que, dominante aún en su ausencia, miran altivas y enigmáticas desde sus retratos sobre la chimenea. A veces el retrato es el espejo de la personalidad dividida. La serie incluyó *Rebecca*, *Laura*, *La mujer en la ventana*... Las variantes incluyen el retrato-varón, como *El retrato de Dorian Gray*, *Retrato de Jennie* (supuestamente uno de los films favoritos de Buñuel). El tema 'Double' trae elementos de la farsa en el mundo del *noir*, y el ejemplo sería *Vértigo* de Alfred Hitchcock.

7. Patología sexual.

Este tema puede ser descrito como el tema *Ying/Yang*. Amor y odio en las relaciones, la pureza y la corrupción, el egoísmo y la paranoia. Insinuaciones de homosexualidad de personajes no afeminados, en particular, *Gilda*, donde el leal Glenn Ford se mantiene entre su jefe y ser el cuidador de su mujer. El sadismo entra no solo para obtener gratificación sexual, en las conversaciones entre algunos personajes se alude el tema. Se exploraron nuevos territorios.

8. Psicópatas.

Los psicópatas constituyen para la mayoría de personajes del *noir* y se dividen en tres subcategorías:

1a. Héroes con un defecto trágico.

1b. Los monstruos sin pretensiones.

1c. Los monstruos obvios.

Psicópatas con una ambivalencia moral imposible. Las razones de su deterioro mental pueden ser muchas. Y encontramos, en su triple variante, la visión simple y satisfactoria del psicópata como un perro loco, moralmente responsable y que merece ser eliminado.

9. Rehenes de la fortuna.

Encarcelamiento de una forma u otra es frecuente en el *noir*. El encarcelamiento de una familia, un individuo o un grupo de ciudadanos, por criminales desesperados o insensibles, implicando a menudo alguna forma de violencia doméstica.

10. Negros y rojos.

Un giro en historias de la guerra, en donde los nazis o la Gestapo (negros) pueden reemplazarse con los *gangsters*, o el miedo común al ejército comunista (rojos) puede insertarse literalmente o metafóricamente en casi cualquier historia. Como con mucha ciencia ficción de los años treinta, no a menudo tarda mucho para hacer el enlace entre los personajes o la trama y la aparente amenaza de una invasión comunista, dando respuesta a la paranoia americana, una vez más, y que representa a sí mismo como un *extranjero* no específico.

11. Guiñol, horror, fantasía.

Los tres géneros son claramente familia del *film noir*. Las más complejas y obtusas formas del *noir* ahora encajan en otros géneros. Estos a menudo pueden vincularse nuevamente al movimiento expresionista alemán, con un concepto muy teatral, el terror y el género fantástico.

Para Durgnat (1970), la representación de arquetipos del *film noir* americano se encuentra en alguna de estas clasificaciones. Y como hemos hecho con Schhader, el personaje arquetípico del *quinqui exploitation* también encuentra reflejo en alguna de ellas, como la delincuencia juvenil y su agotamiento contra el sistema, los personajes a la fuga (a veces algunos de ellos inocentes), el gangsterismo *a la española* o la pandilla más o menos organizada, la doble identidad sexual de algunos personajes, como prostitutas heterosexuales que mantienen relaciones homosexuales por dinero. Y la lucha de *negros y rojos*, identificados en los fascistas, que se oponían a los valores democráticos, y los comunistas, recién salidos de la clandestinidad en España en 1977.

De *Objectif 49*, la revista francesa en la que apareció por primera vez el término *film noir*, nacieron los redactores de *Cahiers du Cinema*, desde donde François Truffaut o Claude Chabrol hablaban de “película de angustia psicológica” en vez de cine negro. En respuesta, el propio Duhamel, que había sido padre de la *Serie negra*, publica en Éditions de Minuit *Panorama du film noir américain*, negando el estrecho período entre los cuarenta y cincuenta y llevando el origen del *noir* al nacimiento del cine con *L’assassinat du duc de Guise* en 1908 o *Les vampires* (1915), y alegando que “el cine siempre se ha basado en la literatura, y esta, en la crónica de sucesos”. Frente a ello, Eric Rohmer, en el número 62 de *Cahiers du Cinema* recuerda que la novela contemporánea estaba influida por el cine y critica intenciones y parentescos con otros ismos, como el “neorrealismo, aunque a veces utilice sus métodos”. En su lista de títulos favoritos se encuentran dos títulos de Alfred Hitchcock: *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955) y *Rear Window* (*Ventana indiscreta*, 1954). Pero en cambio no incluye otros títulos relevantes del cine negro que otros autores encumbran, como Astruc, Chabrol, Bazin o Truffaut, entre otros: *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*, Robert Aldrich, 1955) y la francesa *Du Rififi chez les hommes* (*Rififi*, Jules Dassin, 1954).

En una posición totalmente opuesta se encuentra Raymond Borde, que en la revista *Positif* avala la labor de los escritores de *hard boiled* Hammet y Chandler y de los cineastas de cine negro a los que considera importantes, como Howards Hawks, Fritz

Lang o Losey, omitiendo los hoy considerados *autores sagrados* del cine *noir*: Robert Aldrich, Nicholas Ray, John Huston o Anthony Mann.

Para Paul Duncan (Duncan, Silver, Ursini, 2007) es más sencillo clasificar las temáticas que van en dos líneas claras y diferenciadas. En primer lugar, el pasado angustioso, evidentemente marcado por la Depresión de 1929. Y en segundo lugar, la pesadilla fatalista, marcada por la Segunda Guerra Mundial.

Para comprender la primera de ellas, “el pasado angustioso”, basta con reconocer a los protagonistas que escapan de un trauma del pasado o un crimen pasional. El pasado siempre es tangible y amenazador, posee sus propios dominios. Pasado y presente se unen, se esconden en cuartuchos y espacios cerrados. “La pesadilla fatalista” viene marcada por el concepto de causalidad, el Universo que es determinista. Una cadena imparable de acontecimientos que se precipitan hacia un final claramente anunciado y fatal. Las estructuras sociales, que anulan las buenas intenciones o las esperanzas de los protagonistas.

La figura del perseguido está presente en todo el cine negro, la búsqueda de redención y sobre todo conseguirla o no serán objetivos claros para estos personajes que tienen que responder a la sociedad, provocando en el espectador esa dualidad, esa íntima contradicción, al sentirse identificado con las necesidades humanas de estos personajes fuera de la ley.

Otro de los arquetipos del *film noir* es la mujer fatal. La primera mujer fatal de la historia del cine es Jane Greer encarnando el papel de Kathie Moffat en la película *Retorno al pasado* (1947) de Jacques Tourneur, y volviendo completamente sumiso a Robert Mitchum, que realizará varios delitos para conseguir su amor.

El lenguaje utilizado en el cine negro se caracteriza por ser el propio de la novela negra, el *hard boiled*: diálogos inteligentes, con dobles sentidos; y conceptos poéticos, cargados a veces de sensualidad y sexualidad. La narración en *off* y en primera persona, lo que promueve una mayor identificación con el espectador, a pesar de los defectos de los personajes.

En muchos de los casos, los protagonistas se desangran en la escena final. Prueba de ello y con sesenta y un años de diferencia, Frank Bigelow en la película *Con las horas contadas* (Rudolph Maté 1950) se desangra en el suelo de la calle, mientras que el

personaje de Martín, interpretado por José Suárez, también se desangra en las escaleras del metro de Barcelona en *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963); Jaro, el personaje que interpreta José Luis Manzano en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), muere igualmente desangrado en el suelo; y el policía corrupto Santos Trinidad, interpretado por José Coronado lo hace en *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011). Y todos lo hacen en la última escena de sus discursos cinematográficos a lo largo de sesenta años.

Uno de los conceptos más cultivados en el cine negro fue el de los *grandes golpes*, combinado con el *amour fou*, o amor loco, de parejas fugitivas que huyen tras realizar el atraco imperfecto, claro está, la mayoría de las veces. Normalmente, la narrativa está contada en primera persona a través de *flashbacks* y el gran golpe se plantea como núcleo y eje central de la historia. La traición será el concepto que suele desencajar las piezas del puzzle. El paradigma de estos conceptos mezclados lo hallamos en *Forajidos* (Robert Siodmak, 1946) y *El abrazo de la muerte* (Robert Siodmak, 1949). Otros filmes que toman como referencia a estas dos precursoras son: *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950), *Al rojo vivo* (Raoul Walsh, 1949), *Atraco al furgón blindado* (Richard Fleischer, 1950), *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950) o *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1956).

El paralelismo más claro con el *quinqui exploitation* es que en las películas españolas de delincuentes juveniles también hay algunos grandes golpes, pero la mayoría son de baja estofa o botines en algunos casos ridículos. Esta mezcla de robos y amor fugitivo tiene su paradigma dentro del género que nos ocupa en la película *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), que analizaremos más detenidamente.

Otro de los conceptos que descubrimos en estas películas negras es el honor entre ladrones, en el que se utilizan, según Duncan: “Todo tipo de instrumentos deliberadamente analíticos con el objetivo de favorecer una ironía elemental en la que los atracadores tropiezan con sus propias y elaboradas medidas preventivas”. Partiendo de esta idea, Duncan indaga en la película *El abrazo de la muerte* (Robert Siodmak, 1949):

Basa su trama en el atraco a un coche blindado: invocando los característicos indicadores de fatalidad del cine negro: la lejana visión de un paisaje urbano anónimo (...) combinado con un amor demencial, el fracaso de un atraco y la duplicidad

emocional (...) hace de *El abrazo de la muerte* uno de los filmes más trágicos y persuasivos del cine negro (p. 68).

En el artículo “Hacia una definición del *film noir*”, de Raymond Borde y Étienne Chaumeton (1958) (en Palacios *et al.* 2005, pp. 299-306), se diserta sobre los condicionantes que pueblan las mentes de los personajes del conjunto de películas del género negro y además nos da las pistas fundamentales para identificar al arquetipo en el protagonista quinquí, especialmente con ideas como: asesinos simpáticos, ladrones comunes, víctimas y verdugos¹⁶, policías corruptos, héroes que se castigan y heroínas toxicómanas:

El público de cine está acostumbrado a ciertas convenciones: acción lógica, distinción evidente entre el bien y el mal, caracteres bien definidos, móviles claros, escenas más espectaculares que realmente brutales, heroína exquisitamente femenina y héroe honesto. Al menos tales eran los postulados de la película de aventuras norteamericana de antes de la guerra. Y he aquí que se ofrece al público una descripción bastante complaciente del medio criminal: asesinos simpáticos, policías corrompidos. El bien y el mal se codean con frecuencia hasta el punto de confundirse. Los ladrones son hombres comunes, tienen hijos, aman a muchachas o aspiran a encontrar de nuevo la campiña de su infancia (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950). Se sospecha de la víctima como del verdugo que por lo demás se limita a hacer su trabajo. El primero de los puntos de referencia de antaño, el núcleo moral, se esfuma. La protagonista es viciosa, asesina, toxicómana o borracha. El héroe se coloca en situaciones difíciles, se hace *castigar* como se dice en lenguaje pugilístico, en despiadados ajustes de cuentas (p. 305).

De la misma manera, cuando lleguemos al análisis de las películas quinquís, podremos comprobar que se recurre a todos estos ámbitos analizados por Borde y Chaumeton (1958), autores paradigmáticos del análisis *noir*. En el cine español de delincuencia juvenil entre los años 1978 a 1985, el héroe se convierte en antihéroe, el delincuente es

¹⁶ También nos habla Sánchez Noriega en la entrevista que le realizamos para este estudio de esa dualidad entre el bien y el mal, y del protagonista quinquí como sujeto y objeto de la criminalidad: “La figura del quinquí no es solamente verdugo, sino que también es víctima. Y no solamente es un criminal, es decir, no solamente es sujeto de la criminalidad, sino también es objeto. Es también víctima, porque es víctima de unas circunstancias, de un contexto social, de un contexto familiar, de una falta de recursos educativos, económicos, etc.”. Entrevista realizada a José Luis Sánchez Noriega el 22 de julio de 2015.

simpático, como un Robin Hood para mantener a su familia o por ayudar a otras. La Policía es el enemigo, el sistema es el enemigo:

Desaparece así también el segundo punto de referencia, el mito del superhombre y de su casta novia. La acción es confusa, los móviles inciertos. Nada que pueda compararse al drama clásico, o al relato de costumbres de la época realista: comparsas múltiples tienen entre ellos turbias relaciones (*El sueño eterno*, Howard Hawks, 1946); aparece un policía y se revela como un felón, su presencia acrecienta la tensión del espectador (*La dama del lago*, Robert Montgomery, 1947); graves procesos donde se juega la cabeza de un hombre, se trocan en historias de locos (*La dama de Shanghái*, Orson Welles, 1947). La película adopta un carácter de sueño y el público busca en vano la vieja buena lógica de antaño. En fin, la violencia ‘desborda los cauces’. (...) La conclusión es fácil: la ambivalencia moral, la violencia criminal y la contradictoria complejidad de las situaciones y de los móviles concurren para darle al público un mismo sentimiento de angustia o de inseguridad, que es la marca propia del *film noir* de nuestra época (p. 305).

Además de la entrevista como fuente primaria, donde nos aporta muchos de estos conceptos, en su libro *Obras maestras del cine negro*, Sánchez Noriega (2003) habla de esta dualidad del personaje protagonista del ciclo *noir* americano y la significa con el nombre “metafísica dual del cine negro”:

Al rasgo que, en última instancia y más allá de los aspectos formales o temáticos (...) constituye la identidad central de este ciclo. Esa metafísica consiste en una visión dual de lo real, (...) se establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda y determinante para el resultado de los conflictos dramáticos: de ahí el poso amargo, escéptico o pesimista que, en definitiva, ofrecen las películas que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila. (...) son tipos que reúnen a la vez las condiciones de verdugos y de víctimas. La violencia y la amenaza de la muerte presiden de continuo el devenir de los relatos y las conductas de los personajes. Ante la muerte no hay seguridad ni en unas fuerzas de la ley que protejan ni en un héroe que luche satisfactoriamente contra quien la provoca; sobre todo cuando la muerte no se encarna en un enemigo neto, sino en

alguien cercano a quien se ama o en el propio sujeto que puede intuir que su sed de poder o su pasión amorosa conducen fatalmente a un destino trágico (p. 164).

¿Cuánta de esta dualidad existe en el arquetipo del protagonista quinquí? Como veremos en el análisis del cuerpo de estudio, los jóvenes delincuentes ofrecen estos dos caminos a recorrer. Conocemos su circunstancia, su entorno, sus motivaciones. Acabamos por comprender que, a pesar de tener el delito como modo de vida, parecen no tener más remedio, porque la propia sociedad los empuja a la periferia de las normas sociales y al *no where* donde las oportunidades son limitadas. Víctima y verdugo, en definitiva.

De hecho, estas apreciaciones respecto al carácter dual de los personajes evoluciona lentamente a lo largo de los años. Estos cambios irrumpen con la llegada de la década de los treinta. Y no solo porque el sonoro irrumpe como innovación tecnológica, sino que los delincuentes se transforman y se convierten en las estrellas de las pantallas. Pasada la Crisis del 29 y hasta 1943, se produce una auténtica explosión del cine de género. Proliferan títulos policíacos y las *majors* hacen caja y crean su propio *star system* traspasando a grandes figuras del teatro a la gran pantalla, como el caso del actor Edward G. Robinson, que se convertirá en uno de los rostros más reconocibles del cine de la época al protagonizar *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy, 1931) y que fue seleccionado por su gran similitud física con el propio Al Capone.

El camino iniciado por *Underworld* (*La ley del hampa*, Josef von Sternberg, 1927) abre la brecha para un sinfín de títulos, como *Public Enemy* (*El enemigo público*, William Wellman, 1931), que catapultan al estrellato a James Gagney, otro de los rostros más populares del cine negro; *Scarface* (*El terror del hampa*, Howards Hawks, 1930) o *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, Roy DelRuth, 1931), en esta su primera adaptación cinematográfica; más tardía, diez años después tendremos la versión de John Houston en el año 1941, con Humphrey Bogart al frente.

Ocurre además algo bastante sorprendente en los años treinta en Hollywood: La saga de *gangster* pasa a la serie B. Lógicamente, el Código Hays dotaba los guiones de un maniqueísmo que los productores se esforzaban por financiar sin problemas. El *hard boiled* se ve por tanto edulcorado durante estos años, como en *The Informer* (*El delator*, John Ford, 1935). Pero ya en 1941, el propio actor protagonizará la tercera versión de la obra original de Dashiell Hammet *El halcón maltés*, tras la versión de DelRuth ya

nombrada, y otra, *Satan Meet a Lady* (William Dieterle, 1936), justo a mitad de camino con la de Huston, para interpretar al personaje de Sam Spade, en esta ocasión bajo la dirección de John Huston.

Bogart se convertirá inmediatamente en el sosegado rostro del *black cinema* con una carrera ascendente que encumbrará al mito en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), película que, en tono policíaco y de suspense y junto a la eterna historia de amor imposible, se enmarca dentro del cine de propaganda política: una huida de la Europa nazi, la Francia ocupada, el exotismo de Marruecos como trampolín y reflejo del exilio a los EE.UU., los valores antifascistas y lucha por la libertad que ya promulgaba el *american lifestyle*. El cine americano se verá influenciado en la gran segunda etapa que va desde la Segunda Guerra Mundial hasta los años sesenta, tanto por la lucha contra el nazismo y las dictaduras fascistas, caso de España tras la Guerra Civil, como por la *amenaza comunista*, filtrada a través de los cineastas y que desembocaría en el proceso de *caza de brujas*, directamente en los tribunales. Todo este sentir, justificado en la protección de las libertades y el mantenimiento de los valores democráticos del *american lifestyle*.

Otro de los temas favoritos del *film noir* es el protagonizado por los periodistas. El periodismo como investigación, como rastreador del crimen, para llegar más lejos incluso de donde podía o quería el policía. Según Víctor Arribas (2010), el denominado *cuarto poder* de la prensa estaba muy cerca del delito:

El crimen y el poder de la prensa son conceptos que en el subconsciente colectivo anidan juntos hasta confundirse: El periodista del cine negro es un sabueso que hace las veces de investigador privado, o agente de policía, que suele ridiculizarle. Esto sí que desentraña complicadas tramas de asesinatos, delincuencia, juego, entramados políticos corruptos. En frecuentes ocasiones cayendo él mismo en las redes de lo que trata de denunciar. Las armas de fuego, los revólveres, las porras, devienen máquinas de escribir y block de notas. El periodista negro es, como Humphrey Bogart en *El cuarto poder* (*Deadline U.S.A.*, Richard Brooks, 1952), un profesional íntegro que busca la salvación del medio de comunicación al que quiere silenciar el poder del capital y de la inmundicia. El periodista en negro es, también, el plumilla John Ireland de *El político* (*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949), (...) en 1951, Billy Wilder hace *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*), en la que el auténtico agujero al final nos lo deja en el alma el desalmado de Kirk Douglas/Charles Tatum (p. 412).

De este modo, el periodista y el detective se encuentran estrechamente ligados y ambas figuras se superponen constantemente a lo largo de la historia del género. En nuestro caso particular, para el personaje protagonista de nuestro largometraje *Los minutos del silencio* (Rafael Robles Rafatal, 2009) utilizamos esta figura, la de un periodista barcelonés, interpretado por el actor Fele Martínez, que es trasladado a un pueblo andaluz para investigar y publicar la información que rodea la extraña muerte de un pescador detenido en el cuartel de la Guardia Civil, poniendo para ello su vida en peligro, y la de su novia Patricia, interpretada por la actriz Ingrid Rubio. Fue nuestro humilde homenaje a estos detectives que se implican en los casos que investigan, sustento básico del drama policíaco que realizamos.

En este mismo sentido de la relación periodista-detective, nos hacemos eco de las palabras de Pablo Mérida de San Román (2009), una reflexión acerca de la importancia de esta figura:

El personaje que mejor representa el espíritu del cine negro es el detective privado (...). Sherlock Holmes, Hércules Poirot, Charlie Chan y Bulldog Drummond, fueron los primeros investigadores que se hicieron muy populares gracias al cine, aunque la mayoría de ellos ya habían triunfado previamente en el terreno literario. Pero no se ajustaron a esa típica imagen del detective que comenzó a dibujarse a partir de la década de 1930. El actor William Powell puso mucho de su propia cosecha interpretando primero a Philo Vance en varios títulos, como *Matando en la sombra* (*The Kennel Murder Case*, Michael Curtiz, 1933), y a Nick Charles, en otro tipo, en *Ella, él y Asta* (*After the Thin Man*, W.S. Van Dyke, 1936). El primer detective era una creación del novelista S. S. Van Dine y el segundo de Dashiell Hammet. De la pluma de este también nació Sam Spade, el primer investigador duro y cínico, cuya personalidad quedó bordada gracias a la actuación de Humphrey Bogart en *El halcón maltés* (John Huston, 1941). Otro tipo duro fue Philip Marlowe, hallazgo del escritor Raymond Chandler, que volvió a contar con el rostro de Bogart en *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) (p. 217).

Otro de los temas preferidos por el cine policíaco es la preparación de un atraco que se procura siempre sea “el atraco perfecto”, pero este tema no nace en el *noir* específicamente, ni siquiera en el policíaco más genérico, sino que proviene del *western* y se adaptará posteriormente a la gran ciudad con todas sus posibilidades de lugares *abordables*, ya sean bancos, casas de apuestas, carreras de caballos... o como en el

curioso caso español de la película policíaca *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), donde una banda de atracadores toman como objetivo de su atraco la recaudación de distrito de taquilla de la quiniela futbolística, en un extremo de la ciudad, como hiciera unos años antes el polifacético realizador Stanley Kubrick en *The Killing* (*Atraco perfecto*, 1956), pero con la recaudación del hipódromo. Siendo las carreras de caballos en EE.UU. lo que aquí las quinielas de un domingo futbolero de principios de los sesenta.

Para cerrar este repaso temático del cine policíaco, solo nos queda referenciar una evolución del *gangster* clásico, de jefes de las mafias, pasando por las bandas de atracadores, pero con un *status* especial que le proporciona el hecho de ser el escalafón más bajo de los delincuentes: los pandilleros. El delincuente callejero, siempre joven, del que la historia del cine ha hecho alarde desde sus inicios. Este subgénero de delincuencia juvenil, descendiente directo del policíaco y también visitado en algunos títulos del *noir*, tiene su icono más reconocido en el James Dean de *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) y en otras figuras previas, el Humphrey Bogart de los cuarenta; o posteriores, algunos personajes de los hermanos Coen. Como asegura el historiador Román Gubern en una entrevista que le hemos realizado para esta investigación, es esta imagen, con toda la carga emocional y antropológica, la que sustenta al *bad good boy*, quien, en palabras de Gubern “es el filón central del cine negro”. Por tanto, como analizaremos más adelante y descubriremos en la entrevista completa, el protagonista quinqué de las películas que estamos estudiando se nutre de todos ellos¹⁷:

Muestra la ambivalencia de la ética, de la moral y los sentimientos: el rebelde por generosidad; el mundo es injusto y hay que rebelarse contra el mundo injusto, y esto me convierte en un malo por ser bueno, siendo este el discurso de base del *bad good boy*.

Para culminar el origen referencial de los pandilleros encontramos las andanzas artísticas de los *dead end kids*, un grupo de jóvenes de la calle que no eran actores y que comenzaron en el teatro, al participar en las representaciones de la obra de Sidney Kingsley en el Belasco Theatre de Nueva York. Cuando Goldwyn (Samuel Goldwyn, el productor) se planteó el proyecto cinematográfico, adivinó enseguida que uno de sus grandes atractivos sería la presencia estos seis golfillos sacados de la misma calle. Así se rodó *Callejón sin salida* (*Dead End*, William Willer, 1937), a la que siguieron

¹⁷ Extracto en la entrevista a Román Gubern realizada el 21 de julio de 2015.

Ángeles con caras sucias (*Angels with Dirty Face*, Michael Curtiz, 1938), *Crime School* (Lewis Seiler, 1938), *They Made Me a Criminal* (Busby Berkeley, 1939), *Hell's Kitchen* (Ewald Andreas Dupont y Lewis Seiler, 1939). Los *dead end kids* influyeron posteriormente sobre muchos de los personajes que han alimentado al arquetipo del quinqu, como Marlon Brando en *Salvaje* (*The Wild One*, László Benedek, 1953), John Derek en *Llamada a cualquier puerta* (*Knock on Any Door*, Nicholas Ray, 1949) o James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955).

Muchos de los protagonistas o algunos secundarios del *quinqi exploitation*, también salieron directamente de la calle, lejos de las escuelas de interpretación o de los sindicatos de actores: Ángel Fernández Franco (protagonista de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981); José Luis Fernández Eguía, más conocido como el Pirri, secundario en muchos títulos como *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) o *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980); o el propio José Luis Manzano, actor fetiche de Eloy de la Iglesia.

Con motivo de la película *La calle sin hombre* (*The Street with no Name*, William Keigh-Nolan, 1948), Navarro (2005, p. 264) hace una interesante reflexión sobre el cine de delincuencia juvenil, a partir del texto que el inspector del FBI Briggs (interpretado por Lloyd Nolan) declama en la película: “Los delincuentes juveniles han llegado a convertirse en criminales más inteligentes, más peligrosos que el gánster de antaño”, escalofriante línea de diálogo que definía con absoluta ideología represora del *establishment* respecto al incipiente fenómeno del *teen crime*. La delincuencia juvenil fue uno de los temas de explotación de la de serie Z, hacia la segunda mitad de los años cincuenta y primeros sesenta. Estos subproductos del cine criminal se denominaron *juvenile schlocks*. Entre los títulos que engloban esta tendencia, sobresalen entre otros: *One Way Ticket to Hell* (Bamlet Lawrence Price Jr., 1956), *The Flaming Teen-Age* (Charles Edwards y Edwin S. Yeaworth Jr., 1956), *Motorcycle Gang* (Edward L. Cahn, 1957), *Reform School Girl* (Edward Bernds, 1957), *The Tijuana Story* (László Kardos, 1957), *Stakeout on Dope Street* (Irvin Kershner, 1958), *The Cool and the Crazy* (William Witney, 1958), *High School Confidential* (Jack Arnold, 1958), *The Bloody Brood* (Julian Roffman, 1959), *Ivy League Killers* (William Davidson, 1959), *The Beatniks* (Paul Frees, 1960), *Naked Youth* (John F. Schreyer, 1960), *Anatomy of a Psycho* (Boris Petrof, 1961) o *Force of Impulse* (Saul Swinner, 1961).

Estas películas mostraban a una juventud que vivía inmersa en un mundo en el que el sexo, las drogas, la violencia, la velocidad y el *rock & roll* eran muy importantes. El Reino Unido también daría la réplica a estas películas con las llamadas *beatnik films* y títulos tan explícitos como *My Teenage Daughter* (Herbert Wilcox, 1956), *Beat Girl* (Edmond T. Greville, 1960) o *So Evil, so Young* (Godfrey Grayson, 1961), películas oportunistas para los productores que, con alto grado de sensacionalismo, mostraban en el encuadre a todo tipo de jóvenes delincuentes.

Estas cintas son la antesala a la aparición de un título que marcó tendencia en el tratamiento en la pantalla, *Cuando el hampa dicta su ley* (*Key Witness*, Phil Karlson, 1960), que ofrece (Navarro, 2005):

Un barrio periférico de calles sin asfaltar y desastrosas con casas de madera en el cual, desde las sucias entrañas de un pequeño bar, un viejo malcarado sirve cigarrillos y bebidas mientras, al fondo del local, brama el *rock* que surge del Juke Box. Y jóvenes de pelo engominado, vaqueros ajustados y largas patillas tipo *hacha* lanzan miradas amenazadoras a su alrededor mascando chicle; un suburbio por donde deambulan tipos sin empleo y mujeres cansadas de ganar unos pocos dólares fregando suelos, quienes conviven al mismo tiempo con la violencia y la falta de fe en una sociedad que les ha dado la espalda por ser pobres y desdichados (p. 267).

Resulta evidente que esta película es un ejemplar arquetípico de cómo algunos espacios y entornos, véase la periferia de las grandes ciudades, se convierten en caldo de cultivo para jóvenes delincuentes. En las películas ya nombradas son habituales las persecuciones de coches, las peleas entre bandas y la incuestionable necesidad de aventuras de los jóvenes que en ellas habitan. Es incuestionable, tanto por el espacio diegético de estas películas como por las características de los personajes que las protagonizan, que estos subproductos del *teen crime*, las *juvenile schlocks* y las *beatnik films*, se presentan como las antecesoras directas del *quinqüi exploitation*.

Es preciso comprender el apogeo de estas películas, que comienzan a descomponer los postulados del Código Hays y que, de alguna manera, comienzan a engrasar la maquinaria de un cine de explotación, que se acercará a otros lenguajes, otras formas de contar, incluso los mismos temas que desde el origen del cinematógrafo ya se estaban proponiendo, pero que debido a la regulación de los códigos éticos cinematográficos llevaban ya varias décadas encorsetados. Pues recordemos que en los primeros años

cincuenta, a pesar del apogeo del cine negro y sus personajes de moral ambigua, el Código Hays sigue apostando por la desaparición de la droga en las pantallas del cine comercial¹⁸. Existen documentales que ofrecen un discurso sensacionalista y poco maduro sobre el problema, como *La terrible verdad* (1951) o *Narcotics* (1952). Jarne Esparcia (2014) realiza un interesante y claro repaso de este subgénero traído del policíaco que, con unas características muy concretas, podríamos también denominar de “delincuencia juvenil”¹⁹, en el que la droga es el eje central:

En 1955, dirigida por Otto Preminger y protagonizada por la súper estrella Frank Sinatra, se presenta *El hombre del brazo de oro* y la historia que nos explica es la de un crupier que trabaja en un casino clandestino y es adicto a la morfina. El largometraje mostraba la problemática de las drogas desde un punto de vista honesto y sincero. La cinta no solo se saltó a la torera el código de conducta, sino que logró un importante éxito comercial y compitió con toda normalidad en la carrera de los Oscar. Su trascendencia hizo que el código se rebajara en el tema del tratamiento de las drogas, se prohibía hacer apología de su consumo o mostrar su tráfico como un negocio lucrativo, lo que motivó que otras compañías decidieran tratar el tema con naturalidad sin caer en la moralina de los filmes de bajo presupuesto de los años treinta (p. 9).

Las películas que continuarán este camino iniciado son, entre otras: *Más poderoso que la vida* (Nicholas Ray, 1956), *Sin ti todo es tiniebla* (Curd Jürgens 1956) y *Un sombrero lleno de lluvia* (Fred Zinnemann, 1957). Además, estos largometrajes intentan tratar el tema desde un punto de vista más serio, sin estridencias. Debemos tener en cuenta que *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) ya nos lanza la imagen del chico rebelde e inconformista que rechaza el carácter de sus padres que fueron a la guerra, y que tiene otras cuestiones que le interesan. Pero nunca las drogas. De este modo, se realizaron una serie de títulos por parte de la American International Pictures (AIP) que se inventa un nuevo género conocido como *JD films* (*Juvenile Delinquency*, películas de delincuentes juveniles), o *juvenile schlocks*, ya mencionadas.

¹⁸ Puesto que cita títulos desde 1912 como *For His Son* (D.W. Griffith), que ya tratan el tema de las drogas. Así hasta 1933, con la entrada en vigor del Código Hays, cuando esta temática se reduce sistemáticamente a la serie B, caldo de cultivo de las *juvenile schlocks* y los *teen crime*, filmes de los que ya hemos hablado.

¹⁹ Jarne Esparcia, Nacho: “Las drogas en el cine norteamericano”. Artículo publicado en el número 104-105 de la revista *Making Of. Cuadernos de cine y educación*.

Interesantísimo ciclo de películas en las que, junto a otras predecesoras, la serie B y sus derivaciones en la década de los sesenta y setenta, así como el cine *underground* neoyorkino (al que dedicamos un capítulo), se nos revelan claras referencias de las que el *quinqui exploitation* también se sirve tal y como demostraremos, y que de distintas maneras (que expondremos) diseñan, ajustan y delimitan los mundos diegéticos (totalmente novedosos para el cine español de aquellos años, en los que además se mezcla realidad y ficción) del antihéroe que habita en la piel del quinquí.

Para apuntar muy brevemente la esencia de estos protagonistas antihéroes, transcribimos las palabras de Alejandro Melero (2010), que deja espacio para la figura del quinquí en su obra *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine de la transición española*, haciendo un claro homenaje a la película homónima, título principal de Eloy de la Iglesia, *Los placeres ocultos* (1977):

Casi todas las películas de cine quinquí estaban protagonizadas por actores no profesionales, a menudo delincuentes en la vida real²⁰. Las historias de las películas se basaban en sucesos reales, y los espectadores comprobaban a través de los periódicos de sucesos cómo las tramas de la ficción se continuaban en la realidad. El Vaquilla o el Torete compaginaban sus carreras cinematográficas con la delincuencia, dando este cine un punto de realidad insólito. Con la excepción del Pirri, ninguno de estos actores se pasó al cine no quinquí y sus carreras acabaron cuando el género desapareció (p. 251).

1.1.2. Aspectos formales del cine policíaco. Análisis de forma

El cine policíaco posee unas características formales que, al igual que las temáticas, han sido estudiadas por muchos historiadores y críticos cinematográficos. Nos proponemos reflexionar sobre ellas y poder discernir una serie de características y rasgos arquetípicos que conformen el concepto de género, tal y como hemos mencionado en el subcapítulo anterior. En referencia a las estéticas del cine negro, Duncan (2012) observa los importantes referentes en cuanto a la iluminación y la planificación:

Su planificación está basada en la iluminación de claroscuros, como lo hicieron en su día Rembrandt o Caravaggio, en el barroco pictórico. Utilizando luz lateral dura, sin filtros, contrastes, exteriores diurnos crudos y nocturnos realistas. Utiliza también

²⁰ Como los *dead end kids* de William Willer, ya citados en este capítulo.

ángulos insólitos, contrapicados bajos propios del expresionismo para ver los techos y provocar opresión y claustrofobia. Picados para crear desequilibrio, utilizando escaleras y edificios altos. (...) La cámara está en continuo movimiento, combinándose con tomas largas, que otorga una calidad despiadada y funesta (p. 16).

Las localizaciones son meramente urbanas: callejones, pisos, farolas, luces de neón, habitaciones de hotel. Los Ángeles, New York o San Francisco son las ciudades preferidas por los guionistas y directores. Y el uso del *flashback* para contar las historias y de la cámara subjetiva para el punto de vista, aumentando así la identificación del espectador.

En cuanto al estilo, el estadounidense Paul Schrader (1972, p. 311) señala una serie de características que son comunes en la mayoría de los títulos negros. De ese modo escribe un interesante ensayo sobre las formas de plasmar en la pantalla las inquietudes de los cineastas *noir*, asegurando que:

-La mayoría de las escenas están iluminadas para la noche. Los *gansters* se sientan en las oficinas a mediodía con las persianas bajadas y las luces apagadas. Las luces del techo se cuelgan bajas y las lámparas de pie apenas tienen más de un metro y medio de altura.

-Como en el expresionismo alemán, se prefieren las líneas oblicuas y verticales a las horizontales. Lo oblicuidad se adhiere a la coreografía de la ciudad y está en oposición directa a la tradición horizontal americana de Griffith o Ford.

-Los actores y los decorados reciben frecuentemente el mismo énfasis de iluminación. Un actor está menudo oculto en el realista marco de la ciudad y la noche y, más obviamente, su rostro queda con frecuencia oscurecido por las sombras mientras habla.

-La tensión compositiva se prefiere a la acción física. Un típico *film noir* movería la escena cinematográficamente entorno al actor antes que dejar que el actor controle la escena por medio de la acción física. La paliza a Robert Ryan en *The Set-Up*²¹, el acribillamiento de Farley Granger *They Live by Night*, la ejecución del taxista en *Sin*

²¹ Adecuadamente signadas y fechadas al final del subcapítulo “Listado de películas policíacas”, ya que en el texto original aparecen solo los títulos.

conciencia y de Brian Donlevy en *Agente especial*, están todas marcadas por el ritmo mesurado, la ira contenida y las composiciones opresivas.

-Parece haber una casi freudiana relación con el agua. Las solitarias calles nuevas están casi siempre reluciendo con fresca lluvia vespertina (incluso en Los Ángeles), y las tormentas tienden a arreciar en proporción directa con el drama. Los muelles y embarcaderos son superados solo por los callejones como los más populares puntos de reunión.

-Existe un amor por la narración romántica. En películas como *El cartero siempre llama dos veces*, *Laura*, *Perdición*, *La dama de Shanghái*, *Retorno al pasado* y *El crepúsculo de los dioses* la narración crea una atmósfera de *temps perdu*: un pasado irrecuperable, un destino predeterminado y una desesperanza que lo envuelve todo.

-Un complejo orden cronológico se usa frecuentemente para reforzar los sentimientos de desesperanza y tiempo perdido. Películas como *Sin conciencia*, *Forajidos*, *Alma en suplicio*, *Cerco de odio*, *El misterio de una desconocida*, *Retorno al pasado* y *Atraco perfecto* usan una enrevesada secuencia de tiempo para sumergir al espectador en un mundo temporalmente desorientado, pero que va altamente estilizado. La manipulación del tiempo, ya sea pequeña o compleja, se utiliza menudo para reforzar un principio *noir*: El “cómo” es siempre más importante que el “qué”.

Esta forma divertida e irónica que utiliza Schrader para definir las atmósferas del cine negro, incluyendo la lluvia en Los Ángeles o los muelles, embarcaderos y callejones como idóneos lugares de encuentro, refleja perfectamente ese espíritu *noir*, que da mucho más valor al estilo por encima de otros géneros mixtos. Es decir, el drama como motor de la narración en cualquiera de los contenidos que hemos analizado en el capítulo anterior: carcelario, *gangsters*, atracos perfectos, amores a la fuga, pandilleros de la calle..., todos están tratados con un nivel de estilización extremo. No solo por las influencias de las distintas corrientes artísticas que le precedieron y de las que volveremos a hablar, sino además por la creación de mundos paralelos, reales pero sofisticados, como una nota sostenida que está presente en todo el texto fílmico. Comprobaremos que no solo resultan significativos el uso de la luz, los encuadres, los puntos de vista, sino que también la música, el ritmo entre escenas y la estructura del discurso se hacen constantes estilísticas del *noir*.

La relación del cine negro con la ciudad es analizada en Weinrichter (2005, p. 68) como sigue: “Esta ciudad, celebrada tanto por el cine americano (...), por el futurismo y otros ismos europeos, aparece ahora como un laberinto poblado por seres crepusculares de los que no se cruzan en las horas punta con el ciudadano corriente”. Asimismo deja constancia de cómo ese paraje de asfalto se convierte en un personaje más, ya que pronto los rodajes tomarán la calle y saldrán del estudio para siempre desde que en la película *La casa de la calle 92* (Henry Hathaway, 1945) salieran por primera vez en un proyecto comercial importante.

En un claro paralelismo con el cine quinquí, el cine negro retrataba la ciudad desde su parte más luminosa hasta sus rincones más ocultos y oscuros, y así lo descubriremos en los títulos de Eloy de la Iglesia y José Antonio de la Loma, especialmente.

Weinrichter (2005, p. 85) también considera tres características generales del cine negro como persistentes en el ciclo que estamos estudiando:

1. Libertad de acción en la caracterización *negativa* de los personajes protagonistas que conducen la acción, en contraste con el carácter ejemplar con que aparecen revestidos en el mundo coherente y pleno de sentido de otros géneros de Hollywood.
2. Una libertad aún mayor en la definición del villano y en la descripción gráfica de la violencia, que se concreta en *set-pieces* de gran efectividad e impacto pese a la modestia de medios.
3. Los departamentos de dirección artística y de fotografía eran animados a encontrar formas originales de ambientar y de resolver una escena; de donde resultaron, respectivamente, el imaginativo empleo de decorados y localizaciones naturales y las famosas luces y sombras que asociamos con el *noir*.

Esta combinación de decorados y exteriores naturales iluminados de forma tan especial se establece como una seña de identidad del género. Jorge Gorostiza (2005 p. 145) encuentra una relación directa en la importancia de las grandes urbes dentro de las películas policíacas. Y para ello cita una de las frases con la que comienza *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927): “Una gran ciudad en el corazón de la noche... Calles solitarias... La luna oscurecida por las nubes... Edificios que están vacíos como las cavernas de una era olvidada”. Concluyendo que:

La ciudad, una jungla aparentemente regida por unas leyes impuestas por el Estado, que deben cumplir todos sus habitantes pero que en realidad está gobernada por un submundo en el que reinan individuos como Bull Weed (protagonista de *La ley del hampa*), que está convencido de que la ciudad es suya, porque puede hacer y deshacer a su antojo, decidir sobre la vida y la muerte de sus convecinos, elegir a las mujeres que se le antojan y después abandonarlas (p. 145).

Como veremos al analizar las películas que conforman el *quinqui exploitation*, en ellas cobran singular relevancia dos cuestiones fundamentales que tratan, por un lado, sobre el verismo de las localizaciones y su especial predilección por los rincones más feístas y sórdidos de la ciudad, y por otro nutrirse del origen narrativo de historias reales, de los periódicos y de las páginas de sucesos.

La película *La brigada suicida* (*T-Men*, Anthony Mann, 1947) refleja todo un submundo de violencia y corrupción, claustrofobia y violentas torturas, incluso haciendo referencias al masoquismo y al sadismo. Sin duda, este largometraje es precursora y ascendiente para uno de los mayores exponentes del *neonoir*, del postmoderno *neonoir*, el cineasta Quentin Tarantino. Además, el actor Alfred Ryder interpretó en la citada película de Mann a un policía infiltrado en una banda criminal, que se ha convertido en referente del cine policíaco y detectivesco y que fue concebido con el nombre de Tony Genaro, guardando con el protagonista de la serie de novelas policíacas escrita por el novelista, guionista y director Juan Madrid no solo diversas características emocionales y rasgos nominales, sino además cierto paralelismo, pues el autor ha bautizado a este personaje como Tony Romano. Las tres primeras narraciones fueron *Un beso de amigo* (1980), *Las apariencias no engañan* (1982) y *Regalo de la casa* (1986). En el caso del policíaco español encontramos que los novelistas influyen de forma directa en cómo hacer las películas y cómo inocularlas de las influencias más clásicas del género negro. Juan Madrid, al que entrevistamos también para esta investigación y cuyos planteamientos sobre esta tesis que proponemos serán expuestos, es uno de los grandes exponentes de la novela negra española del siglo XX y lo que llevamos del XXI. En activo y autor de uno de los mayores hitos de la historia de nuestro cine español, además de la citada serie de novelas o la serie para TVE *Brigada Central*, escribió la obra *Días contados*, que posteriormente fue llevada al cine en 1994 (*Días contados*, Imanol Uribe), ganando la Concha de Oro del Festival de San Sebastián de ese mismo año, así como 8 premios Goya, incluyendo mejor película y mejor

director. Tiene además un paralelismo evidente con el título en la distribución hispana de la cinta *Con las horas contadas* (D.O.A., Rudolph Maté, 1950), que incluye un magistral plano secuencia inicial como *Días contados* de Madrid-Uribe.

Los modelos narrativos que propone Juan Madrid, tanto para sus novelas como para sus guiones adaptados y sus películas, atesoran una revisión puramente hispana, heredada de Mario Lacruz, como nos contará, pero además asumiendo y transformando los modelos de Raymond Chandler y Dashiell Hammett.

Para hablar de los modelos narrativos, Weinrichter (2005, p.311) cita a los autores Michael Walker y Frank Krutnik, que establecen tres grandes tipos, cada uno de ellos asociado a la obra novelística que fijó el modelo respectivo:

1. Hammett y Chandler proveen el modelo del *noir* detectivesco, caracterizado por poseer un héroe masculino que prende una pesquisa (*El halcón maltés, El sueño eterno, Historia de un detective*).
2. Cornell Woolrich presenta el paradigma del protagonista que pasa de agente activo a víctima, de las circunstancias o de sus propias maquinaciones (*Con las horas contadas, Detour*).
3. James M. Cain añade a la variante anterior, de carácter paranoide, la presencia real y potente de la mujer fatal que enreda al hombre y precipita su caída conjunta (*Perdición, El cartero siempre llama dos veces, Cara de ángel, Retorno al pasado*).

Lo que tienen en común los dos últimos tipos narrativos, frente al primero, es una dominante genérica (elemento determinado alrededor del cual se organizan los demás), que presenta un cuadro muy claro de vulnerabilidad del protagonista masculino, entrampado por el entorno, el *fatum*²², o por una mujer.

En lo referente al código sonoro de las películas del *noir*, debemos reconocer que la construcción musical del cine policíaco, en comparación con otros niveles de textualidad, está menos estudiado: “El análisis de tales estrategias retóricas (del *film noir*) se ha centrado siempre en cuestiones de iluminación, puesta en escena, dirección artística, vestuario, de interpretación, pero casi nunca ha atendido a su discurso musical”

²²(Del lat. *fatum*). 1. m. En la tradición clásica, fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos. 2. m. Encadenamiento fatal de los sucesos. Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

(Cueto, 2005, p. 155). Tras un análisis detenido de varios fragmentos de diversas películas clásicas del cine negro americano, este autor asevera sobre la verdadera naturaleza de la escritura musical del cine policíaco clásico:

La música del *film noir* agrade y aplasta a sus personajes, los empequeñece y pone al descubierto su vulnerabilidad (...) El *jazz* y el *swing* y otras manifestaciones de la música ligera están presentes en el cine negro clásico, pero siempre dentro de un sistema de férrea jerarquización que no empieza a disgregarse hasta bien entrada la década de los 50 (p. 156).

Respecto a la personificación de los distintos tipos de personajes tanto femeninos (identificados con los instrumentos de madera y cuerda) como masculinos (identificados con los metales), podemos destacar la heterodoxa mezcla difusa, a diferencia de otros géneros como el de aventuras. También son relevantes las canciones que interpretan las actrices, como Rita Hayworth en *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1946). El acompañamiento musical del cine negro se basa en “una abierta confrontación entre la música sinfónica (extradieética) y la ligera (dieética)”.

En cuanto a las *femmes fatales* y el *score* que las acompaña a modo de música dieética dentro de las escenas de las películas negras, distinguimos el *jazz* y otras formas y estilos de música ligera como el *swing*, el *boogie woogie*, el *blues* y la rumba. Suelen estas músicas estar asociadas a la falta de escrúpulos, como vemos en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), cuando Rita Hayworth canta *Put the Blame on Mame*, o en *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946), cantando Ava Gardner.

Por otro lado, en el *film noir* de los años cuarenta y cincuenta encontramos el *jazz* dieético asociado la mayoría de veces al trinomio alcohol, sexo y drogas, además de a la violencia y el asesinato: las *jam session* que aparecen en los títulos *La dama desconocida* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944) y en *Con las horas contadas* (*D.O.A.*, Rudolph Maté, 1950) anteceden a la muerte de algún personaje. O por ejemplo en *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), donde los instrumentos de percusión se reproducen junto a Janet Leigh, increpada por una banda de delincuentes juveniles.

Incluso en el montaje y en la selección del *score* de las películas policíacas, los géneros musicales evidencian una relación directa con la violencia. Por ejemplo, el *jazz* tiene

gran trascendencia en películas como *El hombre del brazo de oro*, (*The Man with the Golden Arm*, Otro Preminger, 1955) o *Pesadilla* (*Nightmare*, Maxwell Shane, 1956), asociándolo de nuevo a las drogas y el paroxismo en el que vive el adicto.

Como ya veremos, existe cierto paralelismo con la música de la rumba y la rumba *rock* fusionada, que tan de moda pusieron las películas del *quinqui exploitation*, llegando a colocar sus BSO en los primeros puestos de las listas de ventas. Consiste en un sonido peculiar y especial, gracias a una serie de productores musicales que supieron mezclar lo más auténtico de la rumba tradicional con los nuevos sonidos internacionales de mediados de los años setenta. Sobre esto podremos incidir más profundamente en la entrevista que hemos realizado al grupo musical Los Chichos, con cuarenta años en activo siendo una de las leyendas vivas del panorama musical español, que compusieron e interpretaron la música de la película *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985), y de la que ahora reseñamos un pequeño fragmento²³:

Julio González Gabarre: “Los arreglos que nos hizo Torregrosa (productor musical), con metales y la cuerda y basándose en la música nuestra, abrió el camino de Los Chichos (...) y si un grupo sale como tres potros salvajes, árabes, *desbocaos*, cantando a presos, verdades, historias, a todos los traumas de la vida y problemas, se nos tendrá que prestar atención”.

Esta forma de tratar la rumba para reinventarla, unida a los mitos como el Vaquilla y a diversos delincuentes muy famosos de la época, consigue una clara relación con el universo diegético del *quinqui exploitation*, al relacionar esta música tan peculiar con las drogas, el sexo y la violencia, igual que el *noir* lo hacía con el *jazz*.

Pero también el cine negro se nutría de música sinfónica. De hecho, ya se ha visto la relación diegética y extradiegética que iba en este sentido: música popular para los ambientes cinematográficos y música sinfónica para la demostración de sentimientos.

Para terminar, hay que referir la ligazón que tenían las películas negras con el ámbito urbano, perfectamente fotografiado, aunque muchas veces de forma antinatural, puesto que los claroscuros expresionistas han sido un referente clave en el cine policíaco. La música, por su parte, siempre buscaba esa naturalidad de la ciudad según Cueto (2005):

²³ Extracto de la entrevista a Los Chichos realizada el 20 de abril de 2013.

El *jazz* sinfónico en el filme sobre delincuencia juvenil *Crime in the Street* (Don Siegel, 1956), un año después de que *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, música de Leonard Rosenman, 1955) estableciera ese estilo musical (y luego el *rock*, como hubiera sido de esperar) para los filmes sobre desamparados *teenagers* abocados al crimen (p. 181).

Sin duda, el *rock* asociado a los jóvenes delincuentes, al rugir de las motos o los coches de carreras clandestinas, contribuyó, acorde con estos dos clásicos del cine, a que nuestros pandilleros del *quinqui exploitation* buscaran su *score* en la *rumba rock* de Los Chichos, Los Chunguitos o Las Grecas, con sus guitarras y bajos eléctricos. Para acercarnos tímidamente a esta idea, basta que traslademos aquí de forma sucinta un apunte preciso (en Cuesta, 2009) de Sabino Méndez²⁴:

Como todas las grandes músicas populares (el *jazz* en el *noir* lo fue en su momento cumbre), la rumba nunca ha podido ser domesticada del todo y siempre garantiza nuevos cambios e interesantes sorpresas. Nació en 1957 de la mano de tipos como Peret, pero fueron gentes como Los Chichos y Los Chunguitos quienes, dos décadas después, le dieron su dimensión social y la hicieron grande. A veces me preguntan por qué no existió durante la transición en el resto de España un movimiento de cantautores sociales como la *nova canço* catalana. Es sencillo: no había necesidad objetiva porque esa protesta ya estaba cubierta por la rumba, que era mucho más verdadera. Otra cosa es que los rumberos no fueran luego a las manifestaciones. Tampoco los invitó nadie. Y, sin embargo, crearon desde su mundo de quinquis un nuevo flamenco urbano, más minimalista, más cercano a los patrones mínimos y expresivos del *blues*, tremendamente accesible y además basado en loailable, como el *rock* (p. 204).

1.1.3. Listado de películas policíacas clásicas

El periodo más importante del cine negro se comprende entre *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) hasta *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958). Pero hemos querido añadir a esta lista aquellos títulos que se consideran

²⁴ (Barcelona, 1961) es un compositor español de rock, conocido por su trabajo en el grupo Loquillo y los Trogloditas, así como por su faceta de escritor. En Cuesta, Mery. *Quinquis dels 80. Cinema, prensa i carrer*.

precursores, y aquellos de los que hemos hablado en este primer subcapítulo dedicado al cine criminal, tanto los realizados por los grandes estudios como los de serie B, ya que con el tiempo estas diferencias quedan pulidas ante los nuevos espectadores que las descubren. Ordenadas por año de producción, podemos verlas por su título en castellano, su título original y su director:

TÍTULO	TÍTULO ORIGINAL	DIRECTOR	AÑO
<i>La ley del hampa</i>	<i>Underworld</i>	Joseph Von Stenberg	1927
<i>Hampa dorada</i>	<i>Little Caesar</i>	Mervin LeRoy	1931
<i>El enemigo público</i>	<i>The Public Enemy</i>	William A. Wellman	1931
<i>Scarface, el terror del hampa</i>	<i>Scarface</i>	Howard Hawks	1932
<i>Solo se vive una vez</i>	<i>You Only Live Once</i>	Fritz Lang	1937
<i>Ángeles con caras sucias</i>	<i>Angels With Dirty Faces</i>	Michael Curtiz	1938
<i>They Drive by Night</i>	<i>They Drive by Night</i>	Arthur B. Woods	1938
<i>Los violentos años 20</i>	<i>The Roaring Twenties</i>	Raoul Walsh	1939
<i>El desconocido del tercer piso</i>	<i>Stranger on the Third Floor</i>	Boris Ingster	1940
<i>La carta</i>	<i>The Letter</i>	William Wyler	1940
<i>La pasión ciega</i>	<i>They Drive by Night</i>	Raoul Walsh	1940
<i>El halcón maltés</i>	<i>The Maltese Falcon</i>	John Huston	1941
<i>El embrujo de Shangái</i>	<i>The Shangay Gesture</i>	Josef von Sternberg	1941
<i>Ojos en la noche</i>	<i>Eyes in the Night</i>	Fred Zinnemann	1942
<i>Contratado para matar</i>	<i>This Gun for Hire</i>	Frank Tuttle	1942
<i>Perseguido</i>	<i>The Fallen Sparrow</i>	Richard Wallace	1943
<i>La sombra de una duda</i>	<i>Shadow of a Doubt</i>	Alfred Hitchcock	1943
<i>Perdición</i>	<i>Double Idemnity</i>	Billy Wilder	1944
<i>Historia de un detective</i>	<i>Murder, my Sweet</i>	Edward Dmytryk	1944
<i>Luz que agoniza</i>	<i>Gaslight</i>	George Cukor	1944
<i>La mujer del cuadro</i>	<i>The Woman in the Window</i>	Fritz Lang	1944
<i>Tener o no tener</i>	<i>To Have and Have Not</i>	Howard Hawks	1944
<i>Perversidad</i>	<i>Scarlet Street</i>	Fritz Lang	1945
<i>El desvío</i>	<i>Detour</i>	Edgar G. Ulmer	1945
<i>Recuerda</i>	<i>Spellbound</i>	Alfred Hitchcock	1945
<i>Mi nombre es Julia Ross</i>	<i>My Name is Julia Ross</i>	Joseph H. Lewis	1945
<i>Días sin huella</i>	<i>The Lost Weekend</i>	Billy Wilder	1945
<i>Alma en suplicio</i>	<i>Mildred Pierce</i>	Michael Curtiz	1945
<i>Que el cielo la juzgue</i>	<i>Leave Her to Heaven</i>	John M. Stahl	1945
<i>La extraña mujer</i>	<i>The Strange Woman</i>	Edgar G. Ulmer	1946
<i>Mañana es vivir</i>	<i>Tomorrow is Forever</i>	Irving Pichel	1946
<i>Forajidos</i>	<i>The Killers</i>	Robert Siodmak	1946
<i>Gilda</i>	<i>Gilda</i>	Charles Vidor	1946
<i>El sueño eterno</i>	<i>The Big Sleep</i>	Howard Hawks	1946
<i>Envuelto en la sombra</i>	<i>The Dark Corner</i>	Henry Hathaway	1946
<i>El cartero siempre llama dos veces</i>	<i>The Postman Always Rings Twice</i>	Tay Garnett	1946
<i>El extraño</i>	<i>The Stranger</i>	Orson Welles	1946
<i>La dalia azul</i>	<i>The Blue Dahlia</i>	George Marshall	1946
<i>Retorno al pasado</i>	<i>Out of the Past</i>	Jacques Tourneur	1947
<i>Encrucijada de odios</i>	<i>Crossfire</i>	Edward Dmytryk	1947
<i>Yo creo en ti</i>	<i>Call Northside 777</i>	Henry Hathaway	1947
<i>La brigada suicida</i>	<i>T-Men</i>	Anthony Mann	1947
<i>La dama del lago</i>	<i>Lady in the Lake</i>	Robert Montgomery	1947
<i>Trágico secreto</i>	<i>Undercurrent</i>	Vicente Minelli	1947

<i>La dama de Shangái</i>	<i>The Lady from Shanghai</i>	Orson Welles	1947
<i>El beso de la muerte</i>	<i>Kiss of Death</i>	Henry Hathaway	1947
<i>La senda tenebrosa</i>	<i>Dark Passage</i>	Delmer Daves	1947
<i>Callejón de las almas perdidas</i>	<i>Nightmare Alley</i>	Edmund Goulding	1947
<i>La ciudad desnuda</i>	<i>Naked City</i>	Jules Dassin	1948
<i>Los amantes de la noche</i>	<i>They Live by Night</i>	Nicholas Ray	1948
<i>Cayo Largo</i>	<i>Key Largo</i>	John Huston	1948
<i>La fuerza del destino</i>	<i>Force of Evil</i>	Abraham Polonsky	1948
<i>El abrazo de la muerte</i>	<i>Criss Cross</i>	Robert Siodmak	1949
<i>Al rojo vivo</i>	<i>White Heat</i>	Raoul Walsh	1949
<i>El tercer hombre</i>	<i>The Third Man</i>	Carol Reed	1949
<i>Más fuerte que la ley</i>	<i>Shockproof</i>	Douglas Sirk	1949
<i>Almas desnudas</i>	<i>The Reckless Moment</i>	Max Ophüls	1949
<i>Con las horas contadas</i>	<i>D.O.A.</i>	Rudolph Maté	1950
<i>El demonio de las armas</i>	<i>Gun Crazy</i>	Joseph H. Lewis	1950
<i>La jungla de asfalto</i>	<i>The Asphalt Jungle</i>	John Huston	1950
<i>Donde habita el peligro</i>	<i>Where Danger Lives</i>	John Farrow	1950
<i>La casa del río</i>	<i>House by the River</i>	Fritz Lang	1950
<i>En un lugar solitario</i>	<i>In a Lonely Place</i>	Nicholas Ray	1950
<i>El crepúsculo de los dioses</i>	<i>Sunset Boulevard</i>	Billy Wilder	1950
<i>Noche en la ciudad</i>	<i>Night and the City</i>	Jules Dassin	1950
<i>Al borde del peligro</i>	<i>Where the Sidewalk Ends</i>	Otto Preminger	1950
<i>Extraños en un tren</i>	<i>Strangers on a Train</i>	Alfred Hitchcock	1951
<i>La casa en la sombra</i>	<i>On Dangerous Ground</i>	Nicholas Ray	1951
<i>El gran carnaval</i>	<i>Ace in the Hole</i>	Billy Wilder	1951
<i>Cara de ángel</i>	<i>Angel Face</i>	Otto Preminger	1952
<i>Niágara</i>	<i>Niagara</i>	Henry Hathaway	1953
<i>El autoestopista</i>	<i>The Hitch-Hiker</i>	Ida Lupino	1953
<i>Manos peligrosas</i>	<i>Pickup on South Street</i>	Samuel Fuller	1953
<i>Deseos humanos</i>	<i>Human Desire</i>	Fritz Lang	1954
<i>Redada</i>	<i>Dragnet</i>	Jack Webb	1954
<i>Agente especial</i>	<i>The Big Combo</i>	Joseph H. Lewis	1955
<i>El beso mortal</i>	<i>Kiss me Deadly</i>	Robert Aldrich	1955
<i>La noche del cazador</i>	<i>The Night of the Hunter</i>	Charles Laughton	1955
<i>Ligeramente escarlata</i>	<i>Slightly Scarlet</i>	Allan Dwan	1955
<i>Atraco perfecto</i>	<i>The Killing</i>	Stanley Kubrick	1956
<i>Mientras Nueva York duerme</i>	<i>While the City Sleeps</i>	Fritz Lang	1956
<i>Más dura será la caída</i>	<i>The Harder They Fall</i>	Mark Robson	1956
<i>El extraño amor de Marta Ivers</i>	<i>The Strange Love of Martha Ivers</i>	Mark Robson	1956
<i>Chantaje en Broadway</i>	<i>Sweet Smell of Success</i>	Alexander Mackendrick	1957
<i>Testigo de cargo</i>	<i>Witness for the Prosecution</i>	Billy Wilder	1957
<i>Vértigo (De entre los muertos)</i>	<i>Vertigo</i>	Alfred Hitchcock	1958
<i>Chicago, años 30</i>	<i>Party Girl</i>	Nicholas Ray	1958
<i>Contrabando</i>	<i>The Lineup</i>	Don Siegel	1958
<i>Sed de mal</i>	<i>Touch of Evil</i>	Orson Welles	1958

1.2. El cine policíaco en Europa

Esa guerra (I Mundial) es el hecho histórico más importante de este siglo. Todo lo que vivimos actualmente tiene su origen en esos años, el fascismo, el comunismo, Hitler, Bosnia, la idea de Europa, la ONU, la destrucción de ciertos países. Todo nace en esa época, hasta los ensayos para realizar las masacres.

Bertrand Tavernier.

Europa, la misma que había desplazado a un gran número de cineastas hacia Hollywood y la misma que acunaba el expresionismo alemán y el realismo poético francés, también daría su propia réplica de cine criminal, y especialmente al cine negro americano, bien para emularlo, bien para construir una voz propia y una identidad profunda que analizaremos en breve. De hecho, esta respuesta y esta voz propia europea del cine policíaco desde finales de los cincuenta y en los sesenta y setenta, serán las que nutran y estimulen el conocido como *neo noir*, de nuevo en EE.UU., de la mano de Lumet, Peckinpah, Coppola, Scorsese, Kasdan, los Coen o Tarantino.

El sistema de estudios en Hollywood había quedado bastante dañado y a principios de los años sesenta los géneros clásicos se revisan. Algunos, como el *western*, evolucionan hasta desaparecer. El cine de terror y el policíaco se renuevan en sus aspectos formales y siguen adelante.

El principio del fin de la etapa clásica del cine negro hecho en Hollywood es para Pablo Mérida de San Román (2009) la gran oportunidad de Europa, que en los últimos años se estaba recuperando del conflicto armado:

(...) Europa aprovecha la desorientación del mercado norteamericano para abrir nuevos caminos, impulsados por una oleada de jóvenes realizadores, que se unieron en movimientos como la *nouvelle vague* y el *free cinema*. (...) Este panorama propició la aparición de nuevos fenómenos, como fue el impulso que tuvo el denominado cine de *arte y ensayo*, la moda de las coproducciones, que convirtieron a Italia y España en platós internacionales, o el creciente interés que despertó el cine erótico en todo el mundo. (...) influyeron dos acontecimientos prácticamente coincidentes en el tiempo: la crisis previa del sistema de producción de los grandes estudios y la fuerte penetración del concepto de cine de autor en la industria norteamericana (p. 52).

Cuando los estudios dejaron de marcar las formas exactas para formular los géneros, los realizadores renovaron su visión de los mismos, aportando novedades y experimentando

originales caminos, lo que modernizó muchos géneros. Otros, como hemos comentado, desaparecieron.

Jesús Palacios (2006, p. 11) reflexiona sobre lo que muchos otros autores delimitan de forma estrictamente ortodoxa, sobre si el cine negro es más auténtico en Hollywood o fuera de él: “Existe también *otro* cine negro. En realidad, muchos. (...) Cuando el cine negro, en aras del inevitable imperialismo hollywoodiense, se extendió al mundo entero, generando imitaciones, apropiaciones y mezclas con el cine de género propio de otros países, incluido por supuesto España”. No debemos olvidar que Francia había puesto nombre al propio *film noir* americano y que los diferentes países habían mostrado también una auténtica tradición de historias criminales, arrastrada en parte del modelo norteamericano, pero con particularidades, localismos y culturas propias de cada nación.

En este sentido, igualmente Simsolo (2007) hace referencia a cómo esta influencia americana, realizada en gran parte por europeos emigrados, llega no solo a Europa, sino que se extiende a todas las partes del mundo:

El cine policíaco, en especial el que se hace en Hollywood y en Alemania en los años treinta, se copia cuasi literalmente en todas las filmografías del mundo, especialmente en aquellas en las que las dictaduras no ostentaban una actitud intervencionista en aquellos países donde se producían. Desafortunadamente, en España la dictadura del general Franco no va a promover, ni sobre todo a desarrollar una cinematografía llamada *de género* con gusto a cine policíaco especialmente (p. 81).

Excepto China, que ofrece un cine criminal muy prolífico, valgan los ejemplos de *Tao lie Jie* (Ying Yinwai, 1934), *Malu Tianshi* (Yuan Musi, 1937) y *Richu* (Yue Feng 1938). O el que observamos en Japón, que se construye desde los oprimidos sociales contra el Estado totalitario previo a la Segunda Guerra Mundial, donde hay películas como *Hogarakani ayume* (Yasujiro Ozu, 1930), que cuenta la historia de un delincuente común, y *Sono yo no tsuma* (Yasujiro Ozu, 1930).

El tema del delincuente común es el que define y forma el grueso del género de esta investigación. La delincuencia juvenil, protagonizada por ese delincuente, es propia del *quinqui exploitation*, que en España no podrá ver la luz hasta más de cuarenta años después.

El cine francés, por ejemplo, gozará de esa libertad temática no solo en la producción, sino en los estrenos de películas americanas y alemanas que sí continúan con la fascinación por el *film noir*. Exceptuando un par de casos curiosos que consiguieron contar con el favor de la dictadura franquista, el policíaco no se desarrollará de forma paralela en nuestro país ni de la misma manera, básicamente por dos motivos fundamentales que analizaremos en el capítulo correspondiente: primero, porque en el cine español de aquellos años “el que la hacía, la pagaba”, y segundo porque las fuerzas de seguridad del Estado eran oficialmente incorruptibles, omitiéndose así dos signos del cine negro que no tendrán parangón en nuestro país: la impunidad del que delinque y la corrupción policial. Esta proliferación negada perjudicará incluso hoy día y se confirma por la exigua nómina de títulos policíacos que se producen en nuestra actual cinematografía si la comparamos con otras, consecuencia principal de aquel estado de cosas.

El cine negro “va a encontrar rápidamente un cómodo refugio en Francia, donde ya existía de hecho una larga tradición literario-cinematográfica, tradición que influyó a su vez en el desarrollo del género de Hollywood. El *polar* es por derecho propio quizá el único serio competidor del *noir*” (Palacios, 2006, p. 12).

En Francia florecen directores y actores profesionalizados en el género policíaco, a diferencia de otros países en los que el fenómeno es más circunstancial y de menor éxito que el *polar*. En Italia, durante los sesenta y los setenta, surgió el *poliziesco*, una derivación del cine negro con fuerte carácter político y social; y el *giallo*, más cercano al terror, incluso más sangriento. Alemania también aporta el *krimi*, diminutivo de cine criminal, que se nutrió tanto de algunos personajes característicos de la cultura nacional alemana como del expresionismo. Inglaterra, en correspondencia idiomática, desarrolló cronológica y estilísticamente el género policíaco con Hollywood.

El policíaco en España, posee un “periodo clásico en los años 50 (...) abarcando también aspectos culturalmente significativos”, pero cuestiona Palacios (2006, p. 15) que “gozando el mar del predicamento intelectual y popular que poseen de nosotros, no exista en España un equivalente no ya del *polar* francés, sino tan siquiera del italiano o del cine alemán”.

Estas reflexiones de Palacios son las que nos llevan a pensar que quizá sea este fenómeno cinematográfico del *quinqü exploitation* la contestación más clara, directa,

abrupta y sincera de todo aquello que el policíaco español no pudo ser, ni tan siquiera en su periodo clásico y prolífico de los años cincuenta, como veremos.

Dada la proliferación del cine negro en la etapa clásica americana, el mundo entero se entregó al género: El Reino Unido propone a Carol Reed con los títulos *Odd Man Out* (*Larga es la noche*, 1947), *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949) y *The Man Between* (*Se interpone un hombre*, 1953). En Egipto, Youssef Chahine realiza *Bab el Hadid* (1958). En Japón, Akira Kurosawa presenta *Norainu* (*El perro rabioso*, 1949).

Pero en el resto del mundo no es hasta los años sesenta cuando se desarrolla el verdadero culto al cine negro, y no solo con las críticas o las teorizaciones de los franceses como hemos visto, sino con la práctica. La *nouvelle vague* se muestra deudora del noir: *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, Jean Luc Godard, 1959); *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960), basada en la novela de la serie negra *Down There* de David Goodis; *À doublé tour* (Claude Chabrol, 1960), basada en *The Key to Nicolas Street* de Stanley Ellin; y *Dénonciation* (Doniol-Valcroze, 1961).

Relativo a lo que significó el cine negro americano en Europa, “el contagio es más fuerte en Italia. Al margen de las apariencias superficiales (rodaje en escenarios reales), existe un parentesco entre el neorrealismo y esta tendencia: misma forma de entender el destino y lo social, misma angustia existencial”. (Simsolo 2007, p. 39). Las películas que rezuman noir son: *Il bidone* (*Almas sin conciencia*, Federico Fellini, 1955), *Città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, Roberto Rossellini, 1945), *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) o *Non credo piu all'amore* (*La paura*) (Roberto Rosellini, 1954). *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942) es una adaptación de *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain, durante el fascismo. El director más comprometido en el noir es Michelangelo Antonioni del que destacamos los filmes *Cronaca di un amore* (*Crónica de un amor*, 1950), *I vinti* (1952), *La signora senza camelie* (*La señora sin camelias*, 1953), *Le amiche* (*Las amigas*, 1955), *Il grido* (*El grito*, 1957), *Blow up* (*Blow up, deseo de una mañana de verano*, 1967) y *Professionne reporter* (*El reportero*, 1975).

Del mismo modo, Europa devolverá *el favor* del cine negro americano y encontraremos acercamientos más o menos puros al cine negro a lo largo de la historia, sobre todo a partir de Jean-Pierre Melville y la *nouvelle vague*; ejemplo de ello son las incursiones de Denis Arcand, Michel Cimino, Alain Corneau, Rainer Werner Fassbinder, Aki

Kaurismaki, Takeshi Kitano, Sergio Leone, Roman Polanski, Martin Scorsese, Laszlo Szabo, Bertrand Tavernier, Paul Vecchiali, Wim Wenders, John Woo, etc.

También para Mérida de San Román (2009, p. 247), los sesenta supusieron el inicio de un *noir* renovado que cambiará las maneras de ver y entender el cine policíaco, tanto en la transgresión de nuevas formas como en los homenajes al pasado no tan lejano. Esta renovación llegó con los largometrajes: *El silencio de un hombre (Le Samourai*, Jean Pierre Melville, 1967), *El clan de los sicilianos* (Henri Verneuil, 1969) o *El círculo rojo* (Jean-Pierre Melville, 1970). El cine policíaco recibió el influjo de algunas corrientes europeas que lo dirigieron hacia un mayor grado de experimentación y son ejemplos las películas: *A quemarropa (Point Blank*, John Boorman, 1967), *En el calor de la noche* (Norman Jewison, 1967), primer caso de investigador criminal en la figura del un personaje afroamericano, el inspector Tibbs, interpretado por Sidney Poitier; y *Bullit* (Peter Yates, 1968), en la que se perfiló el prototipo del nuevo héroe del policíaco, un hombre solitario, rudo y silencioso.

A partir de aquí, el cine policíaco se desarrolla de forma expansiva y se revoluciona con cintas como *Harry, el sucio* (Don Siegel, 1971) y sobre todo *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), adaptación de la novela homónima de Mario Puzo, que moderniza la imagen eterna de los *gangsters*. Otros títulos seguían rindiendo homenaje al *noir* clásico, así *Chinatown* (1974) o *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981).

Veamos cómo en Europa el cine negro se desarrolla de forma desigual según el país que lo produzca, y comprenderemos que en gran medida se debe a las circunstancias político-sociales que lo arrojan. La vieja Europa del siglo XX se quiebra en detrimento del qué y del cómo se cuentan sus películas.

1.2.1. Alemania

Europa, como escenario de las dos grandes guerras, marca el ritmo de la historia del siglo XX. La convulsa sociedad que se vio inmersa en ellas marcará los hitos cinematográficos y nutrirá de grandes realizadores emigrados las canteras de Hollywood. A propósito, Marc Ferro (2008) ofrece un ilustrativo mapa de movimientos relacionando la gran pantalla con la realidad más cruenta y palpable de cada geografía europea.

Veremos cómo estas premisas, el desarrollo cinematográfico de cada país, el nacimiento del *noir* clásico americano, su vuelta al viejo mundo (y su huella estilística) y las influencias que este devolverá a EE.UU., ofrecen un panorama que se antoja un partido de tenis global que circunscribe la evolución del género policíaco universal.

En Alemania, Friedrich Murnau, Fritz Lang y George Pabst lograron captar los problemas a los que se enfrentaba la sociedad alemana de los años veinte con filmes como *El último* (Friedrich Murnau, 1924), que “expresa el drama de quienes se han sacrificado al servicio de su país y que, al regresar, solo tienen derecho a la ingratitud” (Ferro, 2008, p. 90). Por ello, cuando acaba la Primera Guerra Mundial, para superar las difíciles condiciones del presente, “la vieja sociedad Imperial tiene que recurrir a los sueños (*El último*), al hipnotismo (*El doctor Mabuse*, Fritz Lang, 1922) y a la alucinación colectiva (*Metrópolis* de Fritz Lang, 1927)”. Esta película de Lang nos anuncia cómo podría ser el futuro y que el nazismo no está lejos, igual que *El vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931).

Desde las características básicas de las que se sustenta el cine negro clásico a las formas en que se iluminaban las escenas y la paleta que utilizaban los directores de fotografía, queda patente el referente del expresionismo alemán. La corriente contemporánea que, de forma transversal, toca todas las disciplinas de las bellas artes, *salpica* por supuesto al cine y le otorga rasgos propios y nominales. Para comprobarlo, cabe ahondar en el origen más pretérito de esta corriente desde la pintura, el teatro, la literatura y otras disciplinas artísticas.

Alemania vive tras su derrota en la Primera Guerra Mundial una de sus mayores crisis sociales, políticas y económicas. El público de cine es popular y los directores quieren ser experimentales y populares al mismo tiempo, intentando encontrar la representatividad de su tiempo. Pues bien, es en esta postguerra cuando el arte en Alemania se convulsiona y transgrede transversalmente: la arquitectura se refugia en la Escuela de la Bauhaus, reconvirtiendo la estética y el diseño del siglo XX para siempre; la literatura se vuelve objetiva y el teatro se recrudece y se desempolva de artificio con Reinhardt y Brecht; la pintura y la poesía se entregan al expresionismo, que toma por bandera una obra del noruego Edvard Munch pintada casi veinte años antes, en 1893: *El grito*, en la que una figura grita desesperadamente simbolizando al hombre de la época en plena crisis existencial.

El cine, por su parte, hace acopio de esta corriente expresionista y, usando decorados en ángulo recto, iluminación dura, temáticas pasionales o de decadencia social, la interpretación peculiar de los actores, produce discursos cinematográficos que influirán de modo determinante en el policíaco y el cine negro americano.

Las obras cumbres del expresionismo son: *Das Kabinett des Dr Caligari* (*El gabinete del Doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919), *Nosferatu* (*Nosferatu, el vampiro*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Der Letzte Mann* (*El último*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Asphalt* (*Asfalto*, Joe May, 1929) y *Der Blaue Angel* (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930), considerado este último el primer largometraje de ficción sonoro europeo y protagonizado por Marlene Dietrich, sin duda una de las precursoras de la *femme fatale*, una de las señas de identidad del cine negro. Asimismo, son de gran importancia para el policíaco *Berlin-Alexanderplatz* (*Hampa*, Phil Jutzi, 1931), *Voruntersuchung* (*Dilema*, Robert Siodmak, 1931) y *M* (*M, el asesino de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931). Y además cabe reseñar la serie de películas sobre el Doctor Mabuse, *Dr Mabuse der Spieler* en 1922 y en adelante, protagonista de la famosa saga, la encarnación del criminal moderno e inspiración para los *gangsters*.

El inicio del *krimi* viene marcado también por un hecho real que conmocionó la Alemania de los años veinte y que se convirtió en fuente inagotable para las páginas de sucesos de los rotativos berlineses.

Uno de los directores más representativos del nuevo cine alemán es sin duda Rainer Werner Fassbinder, quien produjo, escribió y dirigió multitud de películas desde los años sesenta hasta su prematuro fallecimiento en 1982. Se convirtió por derecho propio en uno de los grandes exponentes del cine alemán, cultivando una mirada *noir* tanto por sus temas como el tratamiento de sus personajes, además de por servirse de Peter Kürten, el asesino real en el que se basó *M* (*M, el asesino de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931), para el germen de sus guiones. Se dice de Fassbinder que "(...) su cine pone al descubierto esas situaciones que desearíamos 'dejar aparte', con frecuencia insostenibles, porque se oponen a las convicciones que se supone apoyar: que el racismo no se puede radicar" (Ferro, 2008, p. 108), como deja demostrado en *Angst Essen Seele Auf* (*Todos nos llamamos Alí*, Rainer Werner Fassbinder, 1973).

El asesino real Peter Kürten también inspiró *La ternura de los lobos* (Ulli Lommel, 1973), producida por Rainer W. Fassbinder; y este dirige un film en claro homenaje al

noir americano titulado *Der Amerikanische Soldat* (*El soldado americano*, 1970), muy influido por los experimentos en el género policíaco de Francia, sobre todo de Godard y del neoclasicismo de Melville. Más adelante filmará películas más personales como *Chinesisches Roulette* (*La ruleta china*, 1976) y *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*La ansiedad de Verónica Voss*, 1982), sobre el crimen y la sexualidad patológica, con fuerte impronta expresionista.

1.2.2. Francia

Para comenzar este apartado dedicado al país galo, nos fijamos en un alemán emigrado, que es el que curiosamente rompe con el realismo poético francés de los años veinte para dirigir en 1931 la película *Pièges* (*Trampas*, Robert Siodmak, 1939), describiendo las obsesiones y vicios de protagonistas secundarios que forman una galería de casos inquietantes. De esta y de otras muchas películas francesas se harán *remakes* en Hollywood en los años treinta, durante la verdadera proliferación de las películas de cine negro.

El francés Jean Renoir ofrecerá originalmente una amplia cantidad de títulos, y de algunos el propio Fritz Lang dirigirá varios *remakes* en Hollywood. Renoir va a desarrollar un naturalismo alejado de los platós, filmando en exteriores naturales, lo que dará una mayor veracidad a sus personajes que, en su construcción y evolución psíquica, demostrarán lo onírico de la condición humana. Entre sus obras destacan *La chienne* (*La golfa*, 1931), *La nuit du carrefour* (*La noche de la encrucijada*, 1932), *Toni* (1934), *Madame Bovary* (1934), *Les bas-fonds* (*Los bajos fondos*, 1936) y *La bête humaine* (*La bestia humana*, 1938).

También será revisitado por los *remakes* americanos el realizador Julien Duvivier con sus películas *La tête d'un homme* (1933), *La bandera* (1935) y *Pépé le Moko* (1937). Justamente el personaje de Pépé le Moko marca a toda una generación, no solo de espectadores sino de cineastas. Roberto Cueto, en su artículo “La triste canción del hampa. El realismo poético francés y la estética *noir*” (en Palacios, 2007), reflexiona sobre el personaje, identificando las influencias genuinas del llamado realismo poético francés, al que tantos autores se ponen de acuerdo en reconocer como uno de los grandes nutrientes del cine negro americano, junto al ya analizado expresionismo

alemán. Proponiendo un auténtico ensayo sobre el miedo y sus formas en el *euro-noir* francés, Cueto argumenta:

Pépé le Moko (Julien Duvivier, 1937) es una traslación de los argumentos y personajes del *noir* americano a los ambientes de un subgénero tan característico del cine francés como son las películas coloniales. Descubrimos en ella un *gangster* que lidera una banda de ladrones (...) y una *femme* no tan fatal, sus colegas yanquis pero igual de destructiva para el protagonista. Sin embargo, la trama genuinamente *pulp* se contagia de la exótica ambientación del film, la *casbah* de Argel, y termina siendo otra cosa, un mórbido y enrarecido melodrama donde las secuencias de acción y de suspense se difuminan entre pesimistas diálogos y escenas de pasión y celos (p. 51).

El personaje está interpretado por Jean Gabin y se mueve con absoluta indolencia y pasividad por las callejuelas de un territorio que es su reino. Este actor tan influyente en el *polar* francés también protagonizó *La bestia humana* (Jean Renoir, 1938), merecen la pena las secuencias que nos muestran al protagonista interpretando a un maquinista de tren con una iluminación digna de los *films noir* de Siodmak, Lang o Jacques Tourneur. Para Ferro (2008, p. 96) y “con anterioridad a la guerra, Jean Gabin representa al hombre del pueblo, obrero ferroviario (*La bête humaine*, Jean Renoir, 1938), convertido en un mal chico o un desertor (*El muelle de las brumas*, Marcel Carné, 1938), (...) y cuya vida siempre termina en fracaso o muerte”.

Pépé le Moko (Julien Duvivier, 1937) estaba inspirada en *Scarface* (Howard Hawks, 1932), que Marcel Carné también toma de modelo para *El muelle de las brumas* (1938). Otras películas del *polar* francés son las dirigidas por Henri Georges Clouzot: *El asesino vive en el 21* (1942), *Le corbeau* (1943), *Las diabólicas* (1955) y *Los espías* (1957). Becker y Melville sientan las bases del *policier* de los sesenta con su films prototípicos *Touchez pas au grisbi* (1954) y *Bob le flambeur* (1955).

Es esta también una interesante interpretación de cómo el personaje protagonista de todas estas películas son jóvenes rebeldes, antihéroes sin bandera ni normas, delincuentes comunes en busca de un mejor futuro, cuando la Segunda Guerra Mundial se les venía encima. Lo primero que propone la *nouvelle vague* son jóvenes vistos por jóvenes en una época en la que el *baby boom* había hecho de ellos una generación importante de la sociedad. En los adolescentes, el nacimiento de un amor sirve de hilo conductor de muchas aventuras personales.

Películas como *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1959); *El bello Sergio* (1958) y *Las buenas mujeres* (1960), ambas de Claude Chabrol; e *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1958) son las obras cumbre de este movimiento. Estos cineastas anuncian mayo de 1968 y anticipan las expectativas de la sociedad. Podríamos considerar que es Chabrol quien muestra con mayor celo los defectos de la sociedad burguesa, del mismo modo que Cloud Sauter en *Tres amigos, sus mujeres y... Los otros* (1974) perfila un sutil análisis de los medios acomodados parisinos.

En España y con el yugo de la dictadura militar, muchos cineastas *sufren* del mismo anhelo por lograr alcanzar las expectativas de la crítica social, que se colaba por los resquicios de un férreo control sobre la crítica política y de la implacable e imposible crítica de credo o religión, asuntos que la censura controlaba en España.

No debemos olvidar a un personaje francés que se remonta al principio de los tiempos: *Fantômas*. Los creadores del mítico personaje son Pierre Souvestre (1874-1914) y Marcel Allain (1885-1969), que obtuvieron un éxito inmediato, y fue llevado al cine más tarde por Luis Feuillade. Cada mes, un nuevo *Fantômas* salía publicado y solo la guerra pudo interrumpir las incontables hazañas del príncipe del crimen y del terror, convirtiéndose en un auténtico fenómeno popular. Este éxito continuó con las películas de Feuillade entre 1913 y 1914, cuando su serie de películas *Fantômas* producidas por Gaumont tenía enorme éxito entre el público, y además coincidió con el estudio rival por excelencia, Pathé, que lanzó su saga de *Rocambole* y producía con su filial de Nueva Jersey un serial en Estados Unidos de gran aceptación entre el público, *The Perils of Pauline*. Su protagonista, Pearl White, se hace tan famosa que protagonizó otros seriales (*The Exploit*, *The New Exploits* y *The Romance of Elaine*). Para rematar, en otoño de 1915 Pathé-Exchange estrena *Les Mystères de Nueva York*. El contraataque de Gaumont no se hace esperar y Feuillade presenta los primeros episodios de *Les Vampires* el 13 de noviembre del mismo año. También una versión novelada de *Les Mystères de Nueva York* aparecía a diario en el periódico *Le Matin*, lo que aseguraba buena publicidad gratuita para las películas.

Existe en el cine de Feuillade la reivindicación de un arte popular, expresión de los gustos y necesidades del público. El primer cine francés desarrolló la idea de un

entretenimiento creado por la burguesía para el pueblo. Las afirmaciones de Feuillade (en Cueto, 2006) a este respecto no pueden ser más rotundas:

“Si quieres complacer has de conocer el alma popular, un entrenamiento psicológico que todo director debe practicar si quiere tener buenos resultados”; y también: “el público es idiota: me rebelo contra esta blasfemia y esta injusticia sumaria. El alma de la muchedumbre es generosa, justa, sensible y perspicaz. Es el público quien ha tomado el relevo a la hora de juzgar nuestras obras y no la cábala”. La de Feuillade es una cruzada contra el intelectualismo, el cine es “el arte popular de nuestro tiempo”, un “divertimiento de los ojos y del espíritu” (...) Los orígenes de la literatura criminal está en el folletín de Eugéne Sue o Paul Féval y en las novelas de Maurice Leblanc, Gaston Leroux o el tándem Souvestre-Allain, del que ya hemos hablado. En el cine, Louis Feuillade, había introducido con sus seriales de *Fantômas* (1915) un submundo de delincuencia habitado por apaches, matones barriobajeros (p. 27).

El *polar* es un término que se origina de la contracción de las palabras *roman policier* (formando *rompol-polar*). El *polar* francés posee a menudo una coherencia peculiar que hace que puedan tenerse en consideración los trabajos de directores tan dispares como Godard, Chabrol, Melville o Truffaut, con otros como Deray, Verneuil, Sautet o Giovanni. Existe en el *polar* francés una continuada interrelación de intercambio de materiales (formales y argumentales) con la novela y el cine negros norteamericanos. También se denotan las influencias en el *polar* de *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913), de *Los miserables* de Víctor Hugo y de *El conde de Montecristo* de Dumas, además de la obra social de Zola.

En el *polar*, si hay policías son corruptos, incluso a veces asesinos. El detective privado será en consecuencia un buen personaje al que aplicar el concepto de ambivalencia entre el orden y la delincuencia, buscando su camino entre dos aguas; poco escrupuloso, pero sin nadie a quien rendir cuentas salvo a él mismo, cumple con las exigencias de la moral y con las imposiciones de la aventura criminal. Para contrarrestar esta estampa, los delincuentes son más bien simpáticos.

Eric Rohmer (en Simsolo, 2007), en el número 62 de *Cahiers du Cinema*, recuerda que la novela contemporánea estaba influida por el cine y critica intenciones y parentescos con otros ismos:

El cine negro no tiene nada que ver con el neorrealismo, aunque a veces utilice sus métodos, el cine negro no es (felizmente) un panfleto político, aunque a veces denuncia, con una franqueza inusual, algunos abusos; descansa en convenciones sin las que no sería lo que es. Pretender juzgarlo de acuerdo con una determinada estética o ética surrealista, es:

1º, volver treinta años atrás;

2º, proclamar una servidumbre inadmisibile del cine respecto a la literatura y de la literatura popular (pero no despreciable por ello) respecto a las paradojas estéticas (p. 37).

Si tomamos como referencia esta dicotomía reflexiva de Rohmer, y a pesar de sus diferencias, se nos revelan varias características que son aplicables al *quinqü exploitation*, por cuanto, y como veremos en las entrevistas a expertos realizadas para esta investigación, las temáticas de los guiones autorizados en el policíaco impedían que los policías en España fueran corruptos y, por otro lado, que el delincuente saliese airoso de sus aventuras, lo que abocaba a que el delincuente juvenil de las películas quinquis fuera simpático a los ojos del espectador y en algunas ocasiones a que no redimiese sus fechorías, porque eran víctimas del abuso de poder de las fuerzas estatales corruptas, y así todo quedase como un acto de denuncia de algunos de esos abusos.

En una posición totalmente opuesta a Rohmer se halla Raymond Borde (en Palacios, 2005), que en la revista *Positif* avala la labor de los escritores *hard boiled* Hammet y Chandler y de los cineastas de cine negro a los que considera importantes, como Howards Hawks, Fritz Lang o Losey, omitiendo los hoy considerados autores sagrados del cine *noir*: Wilder, Tourneur, Ray, Huston, Mann.

Por otro lado, hablar del cine francés y sus cineastas es hablar de la *nouvelle vague*. Acabamos de hacerlo de Eric Rohmer, también lo hemos hecho de Jean Pierre Melville, su principal precursor, pero asimismo debemos apuntar a François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette o Claude Chabrol para cruzar los conceptos de la que se consideró la escuela neorrealista francesa, dispuesta a marcar nuevas pautas del cine moderno, que además tiene la capacidad de reinventarse así mismo, y sobre todo, para acaparar una gran inmensidad de matices que les proporciona cada uno de sus autores, especialmente los más contemporáneos y modernos, en una suerte de *neo polar* plagado

de cineastas activos, contemporáneos y heterogéneos como Luc Besson, Ozon, Michael Haneke -austriaco afrancesado- o Gaspar Noé.

1.2.3. Reino Unido

Para entender el policíaco inglés, puede recurrirse a un tipo de cine social que tiene su origen en un conjunto de películas realizadas en los años veinte que ha influenciado a otras corrientes cinematográficas. A raíz de la obra de John Grierson se formó una escuela, llevando a cabo filmes sobre grupos y problemas sociales concretos. Los films documentales están protagonizados por los pescadores de arenques en *Drives Terse* (John Grierson, 1929) o los mineros en *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1936). Y la escuela documentalista británica preconiza una visión distinta de la realidad que afectará al cine anglosajón posterior.

Estas piezas audiovisuales, precursoras de la dimensión más realista del *noir* inglés, también se constituyen en piezas clave para comprender el movimiento cinematográfico más reconocido de las islas, el *free cinema* en la década de los cincuenta. El cine negro lo antecede y es precisamente la respuesta de los *angry young men* contra las imposiciones de Hollywood y la dramaturgia clásica británica la que provoca ese arrollador movimiento de realismo cinematográfico con fuerte denuncia social. Fenómeno que, como veremos, guarda paralelismos con cierto cine español, pero posterior y aletargado por la censura franquista.

Para indagar y documentar el cine negro inglés, recogemos del artículo de Tony Williams “El Film Noir británico” (en Palacios 2006) las siguientes ideas:

Dentro de sus diversos ejemplos cinematográficos visuales y nacionales, es un *estilo* o *movimiento* más que un género rígidamente definido. El *film noir* británico tiene varios paralelismos con el modelo americano definido por críticos como Paul Schrader, Janey Place y Lowell Peterson. El modelo clásico del film británico no solo guarda similitudes con su homólogo americano, sino que ocupa un período histórico similar. De hecho, el *noir* británico incluso empezó unos años antes que el americano, con ejemplos como *The Green Cockatoo* (William Cameron Menzies, 1937), *They Drive by Night* (Arthur B. Woods, 1938) (en 1940 Raoul Walsh haría su versión en EE.UU.), *I Met a Murderer* (Roy

Kellino) y *On the Night of the Fire* (Brian Desmond Hurst) (ambas de 1939), que preceden a *Strangers on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940) (p. 247).

En un primer momento, el *noir* británico también se deja influir por la fotografía del expresionismo alemán, mientras que las películas posteriores a 1945 toman ya muchos rasgos del cine americano. De hecho, muchos de sus artistas protagonizaron o participaron en las producciones inglesas. *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949) se benefició de las asociaciones con el *noir* americano que los actores Joseph Cotten y Orson Welles aportaron a esta producción británica rodada en Viena. En 1950, Peter Lorre apareció en *Double Confession* (Ken Ana King, 1950). Antes de que los estudios Hammer lanzasen su exitosa serie de películas de terror, a mediados de los cincuenta produjeron una serie de cintas de bajo presupuesto con actores americanos en asociación con los estudios en Lippert.

Para ahondar en ese período clásico al que hace referencia Williams, nos fijamos en el artículo de Rubén Panicles (en Palacios, 2006) “Inglaterra me hizo. La figura del gangster en el cine británico”, en el que vamos a encontrar por primera vez en Europa un antecedente del protagonista quinqu español, el *teddy boy* inglés, que vapulea y responde al rebelde sin causa americano, y provoca a ritmo de *rock and roll* los primeros disturbios protagonizados por jóvenes delincuentes, especialmente en las proyecciones de la película americana *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), a lo largo y ancho de todo el país:

El delincuente en el cine británico suele ser un inglés de pura cepa, miembro desclasado de generaciones proletarias, al que (...) el ejercicio de la criminalidad ha de ayudar a escapar de su entorno pobre sin esperanzas. Es rara la épica en el policial inglés, su mirada es costumbrista, naturalista y carente de glamour. Como lo son los paisajes urbanos que sirven de escenarios a sus andanzas. Nada de metrópolis doradas como Nueva York, Chicago, Las Vegas, sino las feas y rugosas ciudades industriales, como Liverpool o New Castle, las zonas menos agradecidas de Londres o la decadente y provinciana Brighton (p. 281).

Pertenciente a este periodo es *Brighton Rock* (John Boulting, 1947), que centra la atención sobre el fenómeno de la delincuencia juvenil, tema que el cine británico ha enfocado a lo largo de los años desde muy diversas perspectivas. Otras películas que

siguieron su estela son: *Ealin, el farol azul* (*De Blue Lamp*, Basil Dearden, 1950) y *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronet*, Robert Hammer, 1949).

El delincuente juvenil proporcionaría un filón de producciones que empezaban en los cincuenta a cruzar el Atlántico, en un vaivén de películas, algunas nunca estrenadas en España: *Londres me pertenece* (*London Belongs to Me*, Sidney Gilliat, 1948), *Barrio peligroso* (*Violent*, Vasile de Arden, 1957), *West Eleven* (Michael Winner, 1963), *The System* (Michael Winner, 1964) o la psicotrónica *Beat Girl* (Edmond T. Greville, 1960), en la que una perversa adolescente rebelde hace sufrir a sus padres, que no consiguen llevarla por el recto camino, para entregarse al mundo de los *beatniks*, los roqueros y otras gentes de la mala vida.

Así topamos con este interesantísimo concepto que engloba a una subcultura atribuida a toda una generación de jóvenes, con alegatos literarios incluidos, pero que degenera en la prensa sensacionalista con el despectivo adjetivo de *beatniks*²⁵, singulares jóvenes que desembocaron en un bloque de películas que explotaban también el fenómeno, igual que en el caso de los quinquis en España, pues el *quinqi exploitation* supondrá un reflejo cinematográfico autóctono de aquellas *beatnik films*.

Continúan los films con jóvenes delincuentes, *El tigre dormido* (Joseph Losey, 1954), por ejemplo, pero serán los directores del *free cinema* los que darán su lugar a la generación *beatnik*, apropiándose de los tratamientos literarios de los *angry young men* y prestando voz a una juventud británica que mira hacia el pasado con ira y desprecia por igual la falsa ilusión del estado del bienestar. Por ejemplo, se presenta en 1962 *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Allan Sillitoe, 1962), basada en la novela corta adscrita al *angry young men*; y otra película del *noir* británico que reúne a jóvenes delincuentes es *Sábado por la noche, domingo por la mañana* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960), comedia que adapta la novela homónima de Alan Sillitoe y una de las mejores obras representativas del *free cinema*.

²⁵ Se trata de la denominación despectiva de la *beat generation*, nacida en los Estados Unidos para referirse a un grupo de escritores de los cincuenta (Kerouac, Ginsberg, Burroughs), que después se pervierte al aplicarse el término *beatnik* al estereotipo juvenil distinguible por la forma de vestirse y arreglarse que se hizo moda, y relacionándolo con una actitud proclive a la holgazanería, el desenfreno sexual, la violencia, el vandalismo y las pandillas de delincuentes.

En efecto, estas películas constituyen un claro referente para el *quinqui exploitation*. En la inglesa *If...* (Lindsay Anderson, 1968) y en su predecesora la francesa *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933) se manifiestan sugerentes paralelismos con películas españolas: *La quinta del porro* (Frances Bellmunt, 1980) y *La batalla del porro* (Joan Minguell, 1981), aunque veinte y casi cincuenta años después de la inglesa y la francesa, respectivamente. Un hecho que nos parece bastante ilustrativo en cuanto a libertades temáticas se refiere. Y, en un ejercicio analítico, podemos comprobar cómo la película de Barney Plats-Mills *Bronco Bullfrog* (1970) se manifiesta como un estudio antropológico del incipiente movimiento *skin*, en ella la vida familiar y personal de los protagonistas los conduce a la violencia y la delincuencia. Esta película supone un claro ascendiente para *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) y *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980). En el título inglés (diez años anterior), una joven pareja decide huir de sus casas cuando sus padres desaprueban el amor creciente que sienten el uno por el otro, por ello deciden esconderse junto a Joe 'Bronco Bullfrog', que se ha escapado de un reformatorio. Sin embargo, los tres se dan cuenta de que, tarde o temprano, serán alcanzados por la ley. En la película de Saura, el *amour fou* característico del cine negro también hace su estelar aparición en la joven pareja real formada por Berta Socuéllamos y José Antonio Valdelomar (que tras rodar la película emuló uno de los atracos pero en la vida real); y en la de Eloy de la Iglesia el desventurado trío de jóvenes, compuesto por José Luis Manzano, Antonio Flores y Rosario Flores, dibujan un tierno y melancólico retrato de los jóvenes marginados sin futuro en la España del momento.

Para terminar los referentes en el cine inglés relativos al objeto de nuestro estudio, introducimos un último apunte a dos películas que también forman parte por derecho propio de la historia del cine: *Straw Dogs* (*Perros de paja*, Sam Peckinpah, 1971) y *The Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, Stanley Kubrick, 1971). Paniceres (2006) comenta:

Sam Peckinpah dirigía su impactante y misógino *thriller* rural *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971) ambientado en un pueblecito inglés, cuyos habitantes son una pandilla de bárbaros con compulsión al linchamiento y la violación que le hacen la vida imposible a un matemático norteamericano y su esposa (...) hasta que aquel, en la línea de un héroe de *western*, decidía exterminar a los más levantiscos. No menos punzante se nos mostraba el emigrado Stanley Kubrick, completamente integrado en la cultura y la estética del cine británico, con *La naranja mecánica* (*The Clockwork Orange*, 1971),

luminosa sinfonía *pop* de elaboradas imágenes y melodías, que a partir de una soberbia novela del británico Anthony Burgess retoma a los rebeldes delincuentes juveniles, ahora situados en una fantasmal Inglaterra de un futuro inmediato, transfigurados en terribles criaturas que utilizan la *ultraviolencia* como medio de expresión artístico (p. 289).

En este viaje por el cine negro europeo descubrimos que algunos preceptos de varios subgéneros pueden ser aplicables a nuestro *quinqui exploitation* español, sobre todo preceptos de la *nouvelle vague* francesa, en especial de Chabrol y Rohmer, y del *free cinema* inglés; y muy especialmente de algunos títulos de las llamadas *beatniks films* y la figura del *teddy boy*, junto a las *juvenile schlock* o *juvenile delinquency films* (*JD films*) y las *teen crime* del cine policíaco americano de los cincuenta y sesenta. De este modo, vamos añadiendo y acumulando las corrientes previas y precursoras que nos importan para nuestro trabajo. Veamos entonces qué encontramos en Italia, antes de chocar de forma abrupta con el autóctono y exiguo, pero interesantísimo, grupo de películas del policíaco español.

1.2.4. Italia

El neorrealismo italiano es reconocido a los ojos del mundo como una reacción natural de los cineastas italianos a la posguerra. Ellos consiguieron plasmar en sus películas la cruda verdad de personajes que, en muchos de los casos, eran interpretados por actores no profesionales (véase la coincidencia con muchas películas del *quinqui exploitation* y muchos de sus intérpretes), dada la necesidad apremiante de hacer recaer el peso de las películas en los sentimientos más que en las tramas. Para introducir la esencia del neorrealismo italiano de mediados del siglo XX, buscamos la argumentación de Marc Ferro (2008):

Los británicos introdujeron la ficción en lo real. Lo real en la ficción viene de la mano del cine italiano de la posguerra, que inaugura la obra de Roberto Rossellini y la de Vittorio de Sica. Se puede decir que *Roma, ciudad abierta* (Rossellini, 1945) y *El ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948) son al cine lo que *Almuerzo en la hierba* de Manet fue a la pintura: una mirada nueva, en la que los resistentes, el niño testigo de la decadencia de su padre, el obrero, son vistos en sí mismos, sin referencias al pasado, a una visión del mundo, pero también pertenecen a quien los pone en escena (p. 100).

Otras de las películas fundamentales del neorrealismo son: *El limpiabotas* (Vittorio de Sica, 1946), que muestra los niños a los que las tragedias de la vida transforman en criminales; *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1951), que describe la miseria humana en toda su dimensión; *Caza trágica* (Giuseppe de Santis, 1947), exponiendo el robo en el mundo rural; *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1952); y el retrato del desempleo y del juego sucio a los pescadores humildes en *La terra trema* (Lucchino Visconti, 1948).

Según Simsolo (2007), el cine policíaco italiano se nutre de las experiencias realizadas en Hollywood desde los años treinta:

(...) el contagio es más fuerte en Italia. Al margen de las apariencias superficiales (rodaje en escenarios reales), existe un parentesco entre el neorrealismo y esta tendencia: misma forma de entender el destino y lo social, misma angustia existencial, mismo reinado del *fatum* griego, misma desesperación (p. 39).

El cine negro ya se perfilaba como un cúmulo de características y axiomas propios exportables e identificables, razón por la que se enumeran algunas películas italianas que destilan *noir*: *Il bidone* (*Almas sin conciencia*, Federico Fellini 1955), *Città aperta* (*Roma, ciudad abierta* Roberto Rossellini, 1945), *Germania anno zero* (1948), *La paura* (1954) y *Ossessione* (1942) de Luchino Visconti, adaptación de *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain, durante el fascismo. Quizá el más prolífico en esta tendencia *noir* sea Michelangelo Antonioni con *Cronaca di un amore* (*Crónica de un amor*, 1950), *I Vinti* (1952), *La signora senza camelie* (*La señora sin camelias*, 1953), *Le amiche* (*Las amigas*, 1955), *Il grido* (*El grito*, 1957), *Blow up* (*Blow up, deseo de una mañana de verano*, 1967) y *Professionne reporter* (*El reportero*, 1975).

Los nombres propios que adopta el cine policíaco italiano serán el *poliziesco* y el *giallo*, que se caracterizan, al igual que el *film noir* clásico americano, por su atmósfera y sus motivos visuales, como lo define Paul Schrader (1972), y con gran dependencia de la serie B. El *giallo* plantea un arriesgado universo visual más próximo al surrealismo, incluso al cine llamado de vanguardia o de arte y ensayo, que a los productos de género tradicionales, con frecuencia sobrecargados de lastre literario.

Clásicos del *giallo* podemos citar *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava 1964), que instaaura las bases del subgénero, que se distingue con argumentos extraídos de la novela

policíaca y especialmente de los enigmas para descubrir al asesino de Agatha Christie, además de tener un fuerte carácter *pulp*: *La mujer del lago* (Franco Rossellini y Luigi Bazzoni, 1965), *El pájaro de las plumas de cristal* (Darío Argento, 1970), *Una mariposa con las alas ensangrentadas* (Duccio Tessari 1971), *El día negro* (*Giornata nera per l'ariete*, Luigi Bazzoni 1971) y *Angustia de silencio* (*Non si sevizia un paperino*, Fulci, 1972) son algunos de sus largometrajes.

Carlos Aguilar (2006), por su parte, también ofrece su visión acerca del *giallo* italiano, recorriendo los más recónditos títulos y negando la existencia de una literatura previa de inspiración:

En Italia el concepto *giallo* aglutina cualesquiera de las variantes y modalidades de género policíaco (*mystery, hard boiled, thriller, detective story, chiller, etc.*); puede aplicarse correctamente así a Raymond Chandler, Agatha Christie y a José Giovanni, amén de por supuesto los escritores nacionales, verbigracia el gran Giorgio Scerbanenco. El origen de la definición es, por consiguiente, literario, y arranca de las primeras colecciones especializadas italianas, cuya portada era de emblemático color amarillo. Admitían autores de toda clase de naciones y estilos, nacieron a finales de los años 20, fueron, fundamentalmente, *I Libri Gialli Mondadori* (que sigue publicándose y es toda una institución en la cultura popular nacional) (p. 168).

El *poliziesco* de los setenta está caracterizado por la figura del defensor de la ley en crisis, es decir, policías y magistrados que no pueden detener la violencia de las calles. Las películas de este periodo son entre otras las protagonizadas por Maurizio Merli en la famosa trilogía sobre el comisario Betti: *Roma violenta* (1975), *Italia mano armata* (1976), realizadas por Marino Girolami; y *Nápoles, ciudad violenta* (*Napoli violenta*, Umberto Lenzi, 1976). O las protagonizadas por Fabio Testi *Il grande racket* (Enzo G. Castellari, 1976), o Leonard Man en *Nápoles dispara* (Mario Caiano, 1977).

Alemania, Francia, Reino Unido, Italia... en todos estos países el cine negro americano, hecho también por europeos emigrados, trascendió de manera que sus cineastas pudieron sentir la magia y la emoción que causaban en los espectadores, y pudieron soñar de alguna manera que este lenguaje era viable también para contar sus propias historias, como comentamos al principio del capítulo. Directores como Denys Arcand, Michel Cimino, Alain Corneau, Rainer Werner Fassbinder, Aki Kaurismaki, Takeshi

Kitano, Sergio Leone, Roman Polanski, Martin Scorsese, Laszlo Szabo, Bertrand Tavernier, Paul Vecchiali, Wim Wenders, John Woo, etc.

¿Por qué en este escueto listado de grandes cineastas no encontramos ningún español? Comencemos a contestar esta cuestión con el siguiente subapartado y demos una respuesta definitiva, más tarde, en las conclusiones de esta investigación.

Antes de adentrarnos de lleno en el escueto desarrollo que tuvo en España el cine policíaco en los años cincuenta y sesenta (que aquí ya aventuramos que no es estrictamente *noir* en los aspectos temáticos, aunque sí formales, en el sentido que venimos estudiando en esta investigación), debemos advertir de que se trata de un cine absolutamente invisible para el público en general de cine español. Dada la poca bibliografía publicada del policíaco español, para nuestro estudio hemos acudido a expertos como fuente primaria de datos. El *quinqui exploitation* es aún más invisible que el policíaco español. De hecho, a fecha del cierre de este trabajo han sido publicados dos libros²⁶ en 2015, quizá los primeros centrados en este fenómeno. Uno de ellos es una interesantísima recopilación de artículos de distintas dimensiones, relacionados con el tema, y con los que afortunadamente compartimos varias reflexiones y probablemente alguna similitud generacional.

²⁶ *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*, de Juan A. Ríos Carratalá, y *Fuera de la Ley. Asedios al fenómeno quinquí en la transición española*. J. Florido Berrocal, L. Martín-Cabrera, E. Matos-Martín, Robles Valencia, Roberto (eds.)

1.3. El cine policíaco en España

-Alberto comisario: En el fondo, somos nosotros los culpables.

-Carlos: ¿Nosotros los culpables? ¿Por qué? Nosotros luchamos para que todo fuese de otra manera.

-Alberto comisario: Pero el mundo ha cambiado. Para ellos lo único que cuenta es el dinero como sea y a costa de lo que sea. Este clima lo han encontrado así y es culpa nuestra.

-Carlos: Estás en un error, Alberto. Son momentos en quiebra de la humanidad, nosotros podemos resolverlo a tiros, pero ¿pueden ellos hacerlo? El problema es universal y ya el valor del hombre no puede decidir, porque estamos en manos de cuatro científicos paranoicos. ¿Por qué crees que vivo en el campo?

Juventud a la intemperie (Ignacio F. Iquino, 1961)

A modo de introducción y para comprender el estado de la cuestión que estamos planteando, debemos advertir de que el desarrollo cinematográfico en España, y por tanto su producción e industria, su esencia temática y posibilidades narrativas, sus géneros y su existencia en general, se encuentran marcados por varios hechos clave, históricos, políticos y sociales. Pretendemos dilucidar en qué cualidades los aspectos formales y temáticos del *quinqui exploitation* fueron una consecuencia directa de la desaparición de la censura, que imposibilitaba el desarrollo de las inquietudes de aquellos cineastas que iniciaron un género policíaco en los años cincuenta, como fueron los casos de Ignacio F. Iquino, dirigiendo y produciendo; o el de José Antonio de la Loma, escribiendo, este último además uno de los mayores exponentes del subgénero cinematográfico objeto de este estudio. Así que es justo dejarlos por escrito y enumerar los acontecimientos históricos que, a la manera de estructura narrativa, provocarán y acelerarán a nuestro entender el *quinqui exploitation* hasta su declive.

Evidentemente, la Guerra Civil y la instauración del régimen franquista sellan el destino del país, y con él su cinematografía, con todas las consecuencias en que pueda desembocar. La dictadura de Franco trae consigo en 1939 la censura previa, como nos recuerda Alberto Gil (2009) en su libro *La censura cinematográfica en España*:

A lo largo de cuarenta años, los que median entre marzo de 1937, en plena Guerra Civil, cuando la censura empezó a operar en la llamada zona *nacional*, y noviembre de 1977, momento en que fue suprimida por decreto bajo el primer Gobierno de Adolfo Suárez, toda la producción destinada a las pantallas tuvo que superar el visto bueno de los censores. Documentales, cortometrajes, anuncios publicitarios, películas para proyecciones domésticas y largometrajes de todos los géneros y procedencias pasaron

por el riguroso filtro censor, que operó de forma inflexible ante cualquier desviación frente a las imprecisas normas impuestas por el franquismo.

Otro de los hechos fundamentales es el primer encuentro que celebró en nuestra historia para hablar de cine español (se expondrá con mayor atención en el capítulo 3): las denominadas Conversaciones de Salamanca, organizadas por Basilio Martín Patino, director del cineclub de la SEU (Sindicato Español Universitario) de la Universidad de Salamanca. Antonio José Navarro (en Palacios, 2006, pp. 335-355), en su artículo “El cine negro y el thriller español. Historia de un desencuentro”, considera este acontecimiento como una:

Reunión de profesionales provenientes de todos los sectores de la industria, los organismos del Estado, de la crítica y del panorama intelectual del momento. Se pretendió con este encuentro establecer cuál era el estado del cine español, desde la Guerra Civil hasta ese momento, con el propósito de abrir nuevos horizontes creativos industriales. Según el discurso inaugural de Martín Patino, “diagnosticar (...) no la realidad de nuestros dolores, sino el posible remedio”. La célebre ponencia de Juan Antonio Bardem, afirmando que el cine español, entonces “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” exigía a los cineastas y productores la realización de un cine realista testimonial, que no fuera falso y conformista.

Pero, curiosamente y de forma contraria a lo que pudiera parecer en primera instancia, uno de los temas que se pusieron sobre la mesa en las Conversaciones de Salamanca, y a pesar del heterogéneo perfil político e ideológico de sus integrantes (ilustrado de un extremo al otro por Arroita-Jáuregui y Juan Antonio Bardem), fue la necesidad de establecer un código de censura más específico que el que existía hasta entonces para al menos saber a qué atenerse antes de rodar, como comenta José Enrique Monterde (en Gubern *et al.*, 2010) en su capítulo “Continuismo y disidencia (1951-1962)”:

(...) las aspiraciones salmantinas eran posibilistas y gradualistas, tal como el conjunto del esfuerzo regenerador que alimentaba esas formas de disidencia; reclamar un inexistente código de censura, el fomento racional del cine desde la administración, la potenciación de la enseñanza cinematográfica, el apoyo al cine de calidad y la justificación de todo ello en nombre del valor cultural del cine era algo en absoluto revolucionario e incluso serían recogidas más tarde por el régimen cuando García

Escudero (que también participó en las conversaciones) volvió a la Dirección General de Cinematografía.

Esta *petición* de un código de censura será el origen de las diez prohibiciones tácitas que tomamos como variables descriptores para investigar cuantitativa y cualitativamente las películas del *quinqui exploitation*.

Las normas a las que nos referimos son publicadas en 1963, ocho años después de las Conversaciones de Salamanca. Y he aquí el tercer hecho, precedente del destino de nuestra cinematografía: la intervención José María García Escudero para la creación de ese código específico de censura durante su segundo mandato en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, de la que había dimitido (durante su primer mandato que duró un año, 1951-52) por desavenencias con el propio órgano censor. Estas prohibiciones a que nos referimos se centran en la justificación del suicidio, la justificación del homicidio por piedad, la justificación de la venganza y el duelo, la justificación del divorcio como institución, la justificación del adulterio, la justificación de las relaciones sexuales ilícitas, la justificación de la prostitución, la justificación de lo que atente contra el matrimonio y la familia, la presentación de perversiones sexuales, la presentación de la toxicomanía y el alcoholismo.

En referencia a García Escudero, nos recuerda Román Gubern (Gubern *et al.* 2010) en su artículo “Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español”:

Inesperadamente, en mayo de 1955, en las controvertidas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, el realizador marxista-leninista Juan Antonio Bardem coincidió (refiriéndose a las declaraciones que más arriba hemos indicado) públicamente con el funcionario católico y franquista García Escudero en decretar la nulidad del cine español desde el punto de vista industrial, estético, político e intelectual.

Puesto que un año antes García Escudero había publicado un libro titulado *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* (en Medina, 2000). A continuación se transcriben cien palabras:

Hasta 1939 no hay cine español, ni material, ni espiritual, ni técnicamente. En 1929 y 1934 da sus primeros pasos. En 1939 pudo empezar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas

y el *smoking*. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad. El neorrealismo, que pudo ser español, se reducirá a una película tardía. Pero nuestro cine supera al de 1936 y puede esperarse que los jóvenes le den el estilo nacional que necesita.

Habiendo citado ya la Guerra Civil y el régimen de Franco, las Conversaciones de Salamanca y José María García Escudero, quedan dos últimos hechos históricos imprescindibles. El aperturismo político por parte de la dictadura franquista en los años sesenta (coincidiendo con la gestión de García Escudero), que responde a la necesidad imperiosa por parte de algunos tecnócratas del Gobierno de que España fuera reconocida internacionalmente y formara parte de Europa. Y por último, la abolición definitiva de la censura en 1977.

Volviendo a la cuestión con que introducíamos este subcapítulo sobre la cuasi inexistente bibliografía temática, tenemos que coincidir con los pocos autores que se han molestado en estudiar el género policíaco en nuestro país. Es decir, dejamos constancia del injusto tratamiento otorgado históricamente al cine policíaco español. Es el completo estudio que realiza Elena Medina (2000) el que arroja una proverbial luz sobre el tenebroso y oscuro pasillo del cine de género en España.

Muy ilustrativo se nos antoja (y muy en contra, por cierto, de las cien palabras que resumen la historia del cine español según García Escudero en 1954) el repaso de los años previos al desarrollo del policíaco español de los 50. El tema policíaco ya tiene sus primeras realizaciones de misterio e intriga al estilo del serial americano, como *La llave maestra* (*The Master Key*, Robert Z. Leonard 1914), *La moneda rota* (*The Broken Coin*, Francis Ford 1915), en 22 episodios, o *El tres de oros* (*Three Gold Coins*, Clifford y Smith 1920), pero sobre todo la influencia viene de *Los misterios de Nueva York* (Albert Herman, 1936), también conocida en nuestro país como *La mano que aprieta*. A raíz de esta moda, en España se realizan *El signo de la tribu* (Joan María Codina, 1915) y *Barcelona y sus misterios* (Albert Marro, 1916).

A los largo de los años veinte, el drama policíaco se acrecienta con títulos como *Víctima del odio* (José Buchs, 1921), *Más allá de la muerte* (Benito Perojo 1924), *La virgen del mar* (Mario Roncoroni, 1926), *El ladrón de los guantes blancos* (José González Rivero, 1926) y *Al margen de la ley* (Ignacio F. Iquino, 1935), su primera película como director.

Durante la década de los años treinta se ruedan los títulos *El desaparecido* (Antonio Graciani, 1934), *Una mujer en peligro* (José Santugini, 1935), *Error judicial*, (Juan Faidella, 1935) o *Rataplán* (Francisco Elías 1935), que configuran un intergénero entre la comedia y el policíaco, como la película *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro Luis Ramírez, 1941), en una versión libre de la obra de Jardiel Poncela.

En su libro *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011), José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán hacen una síntesis de lo que el franquismo supuso en lo relativo al brazo intervencionista en un tipo de cine que conectara con lo popular, y también de forma crítica se hacen eco de cómo los teóricos y muchos historiadores interpretan bajo distintos prismas la misma luz apologética y manipuladora:

Desde ese estado de terror y represión que se llamó franquismo, se han reivindicado los muertos, las nacionalidades, los documentos robados, los intelectuales perseguidos..., pero todavía parece que nadie ha querido reivindicar las formas de cultura popular que el franquismo atacó, precisamente por lo que de populares y subversivas podían tener, desde el inicio de su imposición sobre todos los españoles, la compleja riqueza que muestra el cine español a lo largo de su historia. Despreciado en tantas ocasiones por su presunta simplicidad, (...) estamos firmemente convencidos de que el problema no está en el cine español, sino en la raquítica mirada de buena parte de quienes a él se enfrentaban y se siguen enfrentando (p. 10).

No podemos dejar de advertir y comprobar que la historia del cine está llena de ciclos en espiral. Quizá el *quinqui exploitation* también ha sufrido los prejuicios hacia lo popular, ya que desequilibra enormemente el balancín y lanza por los aires el elitismo y la ortodoxa mirada que solo valora el cine de autor, social, con una sofisticada carga de denuncia. Quizá otros fenómenos, poderosamente populares y poco estudiados padecen, como el caso del *quinqui exploitation*, una injusta negación apriorística por parte de muchos críticos.

En cuanto a la relación del cine negro americano con el español, tal y como hemos venido estudiando con respecto a otros países europeos, y en las atribuciones de politización de un tipo de cine permitido por el franquismo, Navarro (2006) madura una seria reflexión con motivo de los inicios del policíaco en los cincuenta y cita el título con el que la mayoría de autores coinciden que comienza el género en España: *Apartado*

de Correos 1001 (Julio Salvador, 1950). Trae además un testimonio del propio Ignacio F. Iquino, quien también es considerado *padre* del género negro en nuestro país y que posiblemente inicia en 1959 el recorrido con su película número quince de su dilatada filmografía, *Brigada criminal*:

Existe una renovada legitimación cultural de la que disfruta el cine negro estadounidense; fervor que encaja sin problemas con el tono disidente de su homólogo hispano, poco sospechoso de *complicidad* con el franquismo fílmico. Nada hay tan alejado pues de filmes como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955) o *Las cinco advertencias de Satanás* (José Luis Merino, 1969) que títulos como *Apartado de Correos 1001* (julio Salvador, 1950), *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958) o *Investigación criminal* (Juan Bosch, 1970), los cuales, a pesar de sus obvias limitaciones, afrontaban cuestiones sociales y humanas soterradamente políticas y notoriamente (a)morales, poco acordes con la propaganda oficial del régimen -indagando en temas tan escabrosos como el tráfico de drogas (*Apartado de Correos 1001*), las actividades de un *psychokiller* pedófilo (*El cebo*) o la trata de blancas (*Investigación criminal*)-. (p. 335).

Es este momento de la década de los 50 cuando la historia del cine policíaco español permite comprobar a qué artificios recurría la censura, así como el perfil social del espectador cinematográfico que, no debemos olvidar, no tenía acceso a muchas producciones por estar prohibidas. El esfuerzo con el que algunos productores encaraban las posibilidades de convertir sus películas en éxitos de taquilla originaba que pulsaran constantemente los cambios sociales, más allá de los gustos personales o las modas. Como declaraba Ignacio F. Iquino (en Navarro, 2006), principal forjador de género entre 1950 y 1963:

Me interesa aquí hacer constar que no pensé hacer cine realista por seguir la moda. Creo que este cine, o lo que se entiende por tal, lo he llevado siempre en mi temperamento y lo he hecho obedeciendo a mi propio impulso. Después de la Guerra Civil lo más adecuado era hacer un cine divertido, de evasión, para que la gente olvidara los problemas y penalidades cotidianas, los rencores (...) Si alternaba los géneros, no era por condicionamientos externos. Yo buscaba el éxito. Muchas veces lo conseguí y otras me estrellé. Esto es el veneno del cine (p. 336).

Este ciclo de películas policíacas, que va desde 1950 hasta 1963, desde *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950) hasta *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolph, 1963), lo único que necesita para existir son tres elementos, según Navarro (2006):

1. La presencia abisal del crimen en cualquiera de sus múltiples variantes, desde el asesinato hasta el chantaje, ya sea perpetrado por un solo criminal o por una banda, con nocturnidad y alevosía o en pleno día.
2. Un no menos abisal entramado psicológico que explique el delito y su trastienda humana, los actos son en este género más elocuentes que las palabras.
3. Y por supuesto un estilo visual que potencie, como ya hemos apuntado, la claustrofobia, la paranoia, el nihilismo, una idea trágica de la desesperación y del destino (p. 337).

Un ejemplo de cómo era la sociedad española en la que se exhibían estas películas lo representa el semanario español *El Caso*, que publicó semanalmente de 1952 a 1997 las noticias de sucesos, los crímenes y episodios trágicos más desagradables y escandalosos de la sociedad española de posguerra. La mayoría de las explicaciones que se daban para los motivos de los protagonistas de dichas historias eran los celos, la envidia, la codicia o la lujuria, la patológica sociabilidad de determinados grupos étnicos (gitanos), la enajenación mental transitoria y la disidencia política subversiva, enquistada en el llamado “contubernio judío-masónico marxista-comunista”. En la entrevista realizada a Gervasio Iglesias, el productor entre otras de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) o *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012), nos habla de la limitación de los casos de sangre en el semanario:

Quando, a principio de los cincuenta, dieron permiso para que saliera *El Caso*, ese permiso llevaba implícito que solo podían contar un caso de sangre a la semana, en cada número, porque, si no, se daba una mala imagen de España. Y luego ya, a final de los sesenta y principios de los setenta, consiguieron que se pudieran contar dos casos de sangre. Por tanto, era lo mismo. Es decir, hablas con los mayores del cine español y saben que te vetaban cualquier cosa que diera mala imagen de España, así que no se podían tratar estos temas de asesinatos salvo en muy contadas ocasiones²⁷.

²⁷ Entrevista a Gervasio Iglesias realizada el 23 de enero de 2015.

No resulta extraño pues que el popularísimo semanario barcelonés “analice todo tipo de crímenes, robos y atracos desde esquivas perspectivas paternalistas y reaccionarias” (Navarro, 2006, p. 337).

Si continuáramos nuestro análisis respecto a las cuestiones temáticas que el policíaco español representaba en ese mismo período (1950-1965) que estudia Elena Medina (2000) encontramos las siguientes:

1. El documento policial.
2. La investigación de un grupo de sospechosos.
3. Psicología criminal y cine negro.
4. El delincuente aislado, en sus dos vertientes: el profesional y el desesperado.
5. Las bandas organizadas.
6. La delincuencia juvenil.
7. Cine de prisión.
8. El falso culpable.
9. Casos judiciales.
10. Cine negro en clave de humor.
11. Films en *sketchs*.

El tema del investigador o detective privado, ambiguo y de métodos discutibles, es un personaje imposible en la España de los cincuenta, en la que es imposible la ineficacia o la corrupción policial (...), lo hacen inexistente en nuestro cine hasta la llegada de la democracia (p. 27).

Queda patente pues, por lo que dice Medina, que las temáticas clásicas del cine negro americano son irrealizables en nuestra cinematografía predemocrática. ¿Podríamos decir por tanto que el único desarrollo posible del policíaco o cine criminal (como paraguas de varios subgéneros) lo constituyen los pocos títulos producidos en la transición y después, ya que el exiguo conjunto producido entre 1950-1965, especialmente en Barcelona, reúne características temáticas no afines al *noir* americano ni al *noir* europeo? ¿Y que, ya recuperada la libertad temática y formal con la desaparición definitiva de la censura, algunos títulos de distintos autores y muy diversos entre sí, y el *quinqui exploitation* en bloque, pueden ser una derivación subgenérica bajo el mismo paraguas?

Sigamos adelante para poder contestar a estas preguntas fehacientemente. Si tomamos tres categorías de entre todas con las que Medina clasifica el policíaco español, nos damos cuenta de que son escrupulosamente las tres en las que se divide el cine quinquí: El delincuente aislado en sus dos vertientes: el profesional y el desesperado, las bandas organizadas y de forma mucho más general la delincuencia juvenil. Además de esta triple clasificación, que podremos comprobar en el análisis de todo el cuerpo de estudio formado por las películas quinquís, vamos a reconocer también en Medina (2000) tres rasgos comunes y afines entre el cine negro español y el *quinqui exploitation*, a saber:

-Ambigüedad como tónica general; en los films más clásicos dentro del género, los delincuentes son culpables, pero también son un poco héroes, y en algún momento el espectador puede identificarse con ellos; (...) el desenmascaramiento del culpable tenía que ser claro y rotundo porque, en nuestro cine, el criminal siempre paga.

-Fuerte influencia del realismo, mostrando el mundo de los bajos fondos, de la violencia que hay tras la aparente civilización, la sociedad marginal y la advertencia, en ocasiones, de que se trata de sucesos reales; esta anotación de que el film se basa en un caso verídico es muy frecuente en el cine policíaco español de los años cincuenta.

-Los coches, la pistola y el teléfono son sus objetos característicos, aunque hay que señalar que en el cine español hay menos automóviles que en otras cinematografías.

A todos estos elementos, al *quinqui exploitation* se suman además la calle y el coche, la motocicleta y la navaja, así como una serie de conceptos atribuidos al sentimiento de pertenencia, como la amistad, la lealtad y, por supuesto, el sexo y las drogas. Desde luego, asuntos del todo imposibles en el policíaco clásico de los cincuenta.

En este sentido coincide Juan Madrid, cuando en su entrevista nos dice:

Sin democracia no puede haber cine negro, ya que el cine negro no es solamente policíaco, sino que es una utilización del cine policíaco para mostrar no solo quién es el asesino o el crimen, sino quiénes son los responsables de ese crimen. Por lo tanto, es una vivisección, es un bisturí que abre un cuerpo y muestra sus enfermedades, sus miserias²⁸.

²⁸ Entrevista realizada a Juan Madrid el 23 de febrero de 2015.

Respecto a los entornos, la ambientación, el fuera de encuadre (y dentro) de las películas policíacas españolas, queda patente que el rodaje en exteriores naturales (al igual que en el americano) supone una ruptura general con las formas de hacer cine anteriores a esta época, y que además sostiene la credibilidad que estas producciones pretendían. Para comprenderlo mejor, nos centramos en las palabras al respecto de Francesc Sánchez Barba (2007) en su libro *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*:

El trasfondo social del cine negro sitúa sus tramas y personajes, salvo raras excepciones, en el mismo contexto histórico en el que transcurren los rodajes adentrándose en el medio urbano: captando el pulso de la ciudad y describiendo, con cierta verosimilitud, la indumentaria, los barrios, los espacios de ocio, el lenguaje de la calle e incluso la gestualidad. Frente a los géneros dominantes de los años cuarenta - de *cruzada*, pseudohistórico imperial, confesional, de adaptaciones literarias, folclórico, etc.- que ambientan sus historias en épocas alejadas del presente; la ficción criminal, relacionada a menudo con una amarga crítica social, soportará una vigilancia aún más estricta de los contenidos que aparezcan en la pantalla.

El policíaco español hace acopio de esto y para sus películas saca las cámaras a la calle, con el fin de crear un realismo virtuoso que, como nos decía Román Gubern en su entrevista, y tal como explicamos en el capítulo 1 dedicado al cine criminal y sus formas, él mismo apreció la manera en la que el público se asombraba al reconocer que el espacio diegético propio de la película *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) era la Vía Laietana de Barcelona.

Queda establecido pues que el período del cine negro español comprende varias etapas que van desde 1950 a 1965 y algunos títulos que llegarán a 1969. Por tanto, también deberemos subdividir hasta 1962, inicio de la etapa desarrollista del franquismo y la reformulación del código de censura.

En los años cincuenta se crea la Dirección General de Cinematografía y Teatro, dependiente del recién creado Ministerio de Información y Turismo, “encargada de tutelar las actividades culturales, políticas y administrativas de los espectáculos públicos, no deportivos; del fomento y protección de las artes y actividades con ellas relacionadas” (Medina 2000, p. 31). También más adelante se crearía la Junta de Clasificación y Censura de Películas, cuyas funciones eran: “Ejercer la censura de los

films nacionales y extranjeros en cuanto a su contenido moral, de buenas costumbres, político y social. Apreciar la valoración de los mismos, estableciendo una puntuación relativa a las cualidades que se señalan en el apartado anterior” (p. 31)

La principal característica de esta década es, entre otras, la competitividad en la producción. Cifesa, la productora cinematográfica que había sido clave durante la II República desaparece y Suevia Films toma el relevo con el apoyo gubernamental. Se crea el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1947. Comienzan sus estudios Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem o Carlos Saura. En 1953 Basilio Martín Patino y Joaquín Prada crean el cine club del SEU de Salamanca. También comienza a publicar en Madrid la revista *Objetivo*, que demostraba mucho interés por el neorrealismo italiano, y la revista *Cinema Nuova*. En ella se agrupan críticos como Bardem, Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay o Paulino Garagorri. Los jóvenes realizadores, el cine club de Salamanca y la revista *Objetivo*, junto con distintas personalidades intelectuales del cine, como José María García Escudero, Manuel Rabanal Taylor o José María Pérez Lozano, van a estar presentes durante las Conversaciones Nacionales de Salamanca en 1955, en las que Bardem definía el cine español como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”.

Estas Conversaciones pusieron de manifiesto la inquietud que existía en el mundo del cine español. No obstante y pesar de la repercusión que tuvieron las Conversaciones Nacionales de Salamanca, en la Administración no se dio ningún cambio hasta que José María García Escudero vuelve a la Dirección General de Cinematografía en 1962 (cuyo resultado es el nuevo código de censura de 1963).

Pero la primera etapa del policíaco español, que va de 1950 a 1962, viene marcada según Heredero (1993) por una regeneración natural que da pasos muy lentamente. Las alternativas y discordancias funcionarán más como *espejismo*, aunque constituyan una proto-organización de la disidencia política y cultural. Los límites que escoge el autor son claros: el inicio en 1951 es el año de *Alba de América* (Juan de Orduña, y precisamente de Cifesa, como nos dice Medina (2000) creada en la II República y comenzando ahora su declive a favor de Suevia Films), filme que representa la “agonía del ciclo historicista”, de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), con una influencia del neorrealismo, y de *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem,

1951), que ofrece “los primeros brotes del regeneracionismo”. El límite final de 1961 es el del año de *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) y de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), en el que se producen las rupturas fílmicas de Ferreri y Fernán Gómez, se agudizan los problemas de productoras progresistas como Films 59 o en las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), fundado en 1947 y cuya primera promoción saldrá diplomada en 1950.

Herederos consiguen de esta manera tan sucinta reflejar a la perfección este primer período del policíaco español entre 1950 y 1962, cuando comienza el aperturismo. Del mismo modo, para comprender el segundo período, recurrimos a Casimiro Torreiro (en Gubern *et al.* 2010, p. 295), que describe “el impacto y reflejo en las pantallas del turismo y del *boom* económico en las seriadas comedias de Pedro Lazaga y otros cultivadores del género o incluso en la anecdótica presencia del biquini de Elke Sommer en *Bahía de Palma* (Bosch, 1962)”. Por su parte, José María Caparrós (en Sánchez Barba, 2007, p. 53) recuerda que “en el periodo que se inicia con José María García Escudero, se propiciaron las bases legales para el nacimiento del Nuevo Cine Español”.

Se constituye así una etapa bien diferenciada que parece coincidir con cierto *éxito* global del franquismo (Caparrós Lera, 1983, p. 41) ya que “se intentó paliar la situación endémica del cine nacional: nuevas normas de censura (O.M. del 9-11-1963) y otro sistema de protección (O.M. del 19-8-1964) a dos niveles: para las películas *comerciales* o *consumistas* y para las películas *culturales* o *artísticas*”.

Y para comprender mejor ese momento bisagra que supone el año 1962, nos fijamos en las palabras de Santos Zunzunegui (2005) y en los títulos más relevantes para nuestro estudio:

(...) entre 1959 y 1961 se realizan en España una serie de films que saben recoger los rasgos más destacados de la tradición cinematográfica española y resituarlos en un discurso propio de lo que podría ser una modernidad española. Se trataría de las siguientes películas: *El pisito* (Marco Ferreri, 1958, pero que llega a las pantallas en 1959), *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1961), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961) y *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). De ese modo, y en contra de las cronologías tradicionales, la Modernidad en el cine español se podría adelantar hasta la primera de esas fechas, 1958-1959.

Son precisamente dos de estos títulos, *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), a los que alude Zunzunegui, junto con un par más, como *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961) y la más tardía coproducción *Serán hombres* (Silvio Siano, 1957), los que consideramos precursores de todo el fenómeno centrado en la delincuencia juvenil que supondrá el *quinqui exploitation* y que analizaremos exhaustivamente en próximos capítulos.

Como sigue diciendo Sánchez Barba (2007, p. 53), “Las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía de 1964 fueron consensuadas con amplios sectores industriales eliminándose las categorías vigentes desde julio de 1952 (...), se introdujo el *interés especial* para películas con cierta vocación innovadora”. Estas nuevas normas provienen de las Conversaciones de Salamanca, cuando el sector demandó un código más exacto al que poder ajustarse.

La segunda etapa del policíaco español se inicia en 1962 y vendrá representada por la recuperación económica, el desarrollismo y las revueltas obreras y estudiantiles, período que nos lleva hasta 1969. Durante esta década seguirán rodándose películas policíacas, sobre todo por I.F.I., en Barcelona.

De la misma manera que a Iquino lo podemos considerar el *padre* del cine policíaco en España, veremos que, tras haber desarrollado toda una carrera como director y guionista, y también una larga e interesante como productor al frente de I.F.I. Producciones Cinematográficas inaugurando la llamada escuela policíaca de Barcelona, sabrá también explotar las posibilidades que le ofrece el *quinqui exploitation* y, posteriormente con la llegada de la democracia y la desaparición de la censura, reorientará su interés hacia películas eróticas en busca de la tan ansiada en aquellos años clasificación S. No es de extrañar la cercanía en el trabajo de José Antonio de la Loma, que trabajó como guionista para Iquino y aprendió el oficio con él, para después acabar siendo producido por el *padre* del cine criminal en España.

La etapa clásica del policíaco español, que ya hemos datado entre 1950 a 1965 en varias subetapas, está llena de títulos muy diversos, repartidos entre las principales ciudades de producción: Madrid y Barcelona. Castro de Paz y Cerdán (2011, p. 127), se acercan con cautela a varios títulos para reflexionar sobre su auténtica permanencia o su posible calificación híbrida: “*El ojo de cristal* pertenece a la línea de producción de películas policíacas abierta por Iquino (...) donde tras dejar fijadas sus características más

definitorias (...) suele limitarse a participar en la elaboración de los guiones (aquí, adaptador y dialoguista)”. Como vemos, Iquino además de producir, coescribe con otros cineastas los guiones o los diálogos más específicos de las películas.

Este título, *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), es uno de los ejemplos de colaboración entre José Antonio de la Loma (*padre* del cine quinqu español) y otros, pues coescribe junto al propio Iquino (*padre* del cine negro español) y el guionista Joaquín Algars, razón por la cual Castro y Cerdán (2011) continúan afirmando: “Iquino, De la Loma y Algars no solo consiguen mantener el interés de la única línea narrativa del texto original (...), sino crear una hábil trama policíaca”. Parece por tanto que estamos ante una de las grandes obras maestras desconocidas (una vez más) del cine español.

Las películas más destacadas de todo el período (consultar el apartado completo de listado de películas policíacas en España [1950-1965] en el apartado 1.3.1) serán: *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950), *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Los ojos dejan huella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955), *El cerco* (Miguel Iglesias Bonns, 1955), *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), *El expreso de Andalucía* (Francisco Rovira-Beleta, 1956), *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957), *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959), *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959), *Muerte al amanecer* (José María Forn, 1959), *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960), *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), *Los cuervos* (Julio Coll, 1962) y *A tiro limpio* (Francisco Pérez Dolz, 1963).

Consideramos estos títulos los más reseñables, porque la mayoría de los autores coinciden en su indiscutible calidad y son los más constantes en todas las clasificaciones consultadas. Por ejemplo, un elemento verdaderamente curioso lo encontramos en la publicación *Mentiras sobre el cine español*, de Luis Pérez Bastias y Fernando Alonso Barahona (1995), que seleccionan una gran cantidad de películas policíacas con las que sus autores intentan desmontar una a una las famosas características con que Bardem describía al cine español en las Conversaciones de Salamanca. Van desgranando y desmitificando su sentido, intentando demostrar su posible nulidad. En cuanto a la segunda referencia al cine español como “socialmente falso” (Bardem), los autores

enumeran una suma importante de títulos, entre los que se encuentran *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957), *Madrugada* (Antonio Román, 1957), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958) o *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959).

Pasemos a analizar (tal y como hemos hecho con el cine negro americano), los fondos y las formas de este policíaco español. Analicemos las características y las lecturas esenciales, primero en el estudio de Elena Medina (2000):

El criminal siempre paga su delito, recibiendo el castigo merecido, que puede ser la prisión o la muerte; esta última adquiere tres formas: la pena capital, la muerte durante la persecución policial (muy frecuente) o a manos de sus compañeros; la muerte como castigo se extiende también a la mujer de vida dudosa o compañera del delincuente. Esta necesidad de dar a los films una finalidad ejemplarizante hace que, en muchas ocasiones, se inserte al principio un mensaje en el que se declara que la obra es un homenaje a los cuerpos policiales o a las instituciones relacionadas con la justicia y a la educación de jóvenes delincuentes (p. 151).

Estos emblemas ejemplarizantes son usados especialmente en las películas de Iquino, distribuidor en España del material de la 20th Century Fox, que tuvo una importante producción de cine negro en la segunda mitad de los años cincuenta y que proponía escenarios reales. Podemos ver escenarios reales en la mayoría de películas policíacas españolas (*Brigada criminal*, *Apartado de Correos 1001*, *El cerco*, *Un vaso de whisky*, etc.), como espacios naturales (*Camino cortado*, *Cuatro en la frontera*).

Otra característica es la utilización de hechos reales para escribir los argumentos, que además suele ser anotado en los créditos. No existe una explicación social de la delincuencia; como solo en algunos casos “el comportamiento delictivo puede surgir ante la necesidad de algunos individuos de enriquecerse por el camino más rápido. En cuanto a la delincuencia juvenil, se hace notar que su origen está en el abandono y la falta de una situación familiar cristiana, como en *Almas en peligro* o *Serán hombres*” (Medina, 2000, p. 151).

Sánchez Barba (2007) continúa enumerando categóricamente una serie de características presentes en el grupo de películas policíacas españolas, que suponen un interesante prefacio a las aplicables (pero adaptadas por la desaparición de la censura) y

resultantes del análisis de nuestro *corpus* de estudio compuesto por los films pertenecientes al *quinqui exploitation*. Estas pueden ser según el autor:

A modo de síntesis, destacaré ocho características presentes en el cine negro español:

1) el modelo y la herencia estética básicamente norteamericana (fotografía, banda sonora, montaje, iconografía y tipos, rodaje en escenarios naturales, documentalismo...), que obedecía a patrones conocidos y consumidos habitualmente por el público a los que se añadía la tradición de la novela realista e incluso la presentación folletinesca y melodramática de los barrios bajos y sus personajes violentos, atrapados por las pasiones y las frustraciones de su entorno;

2) la exaltación de las fuerzas policiales, indicio hasta cierto punto positivo de recuperación de lo civil -en detrimento de lo específicamente militar-, aunque presente la delincuencia como un residuo de fácil aniquilación y control dada la superioridad de los medios y la formación especializada de los agentes del orden. Que los guardianes de la ley no se equivoquen (a diferencia de los detectives que a menudo se lanzan por caminos erróneos teniendo que regresar al principio) y cubran todos los casos, reducirá lo sorpresivo y complejo del género en estado puro (...);

3) derivando de la anterior característica, la ambigüedad moral quedará atenuada. Pocos personajes transitarán y escudriñarán bajezas generalizables a todos los componentes de la sociedad: los bandos estarán demasiado definidos: policía, sacerdotes, jueces y funcionarios frente al individuo que transgrede las normas, que, al distanciarse de familiares, novias y amigos, se colocará en el infierno y, caso de arrepentirse, habrá de disponerse a recibir el castigo (...);

4) la ausencia de detectives e investigadores privados que solo aparecen desde la parodia y que elimina así una de las mejores fuentes para investigar en lo desconocido, ya que el detective a menudo desconfía de su cliente yendo mucho más allá de lo propuesto porque necesita conocer el entramado social, hecho que, en un Estado intervencionista y que “vela por todos”, parece

superfluo. En todo caso, algún abogado podrá realizar, en contadas ocasiones, esa tarea;

5) la frecuente rigidez de los personajes principales -a la que no es ajena la mirada censora- que queda compensada por algunos secundarios mejor perfilados o por el retrato (registro verbal y gestual) de entornos populares: bares, patios de vecinos, etc. Nace algo así como un juego de oposición curioso: cierto rigorismo, parquedad, discreción y contención desde los transgresores y, por contra, discursos desde la ley y el orden demasiado explícitos, retóricos y autojustificativos, mostrando un desequilibrio evidente (...).

6) el alineamiento político, característico de la Guerra Fría, hará acto de presencia con una inversión solo aparente respecto a los Estados Unidos. No aparecen los nazis en los años cuarenta, pero sí los comunistas que operan a través de la *frontera norte*: la guerrilla urbana se transformará en el cine negro español en un conglomerado de bandas de atracadores sin filiación política, credo ni motivaciones, más allá de la desestabilización violenta (descontextualización reveladora). A diferencia del cine negro de los Estados Unidos, que no olvida las referencias a las dos postguerras (la de 1918 y la de 1945), la Guerra Civil y la situación postbélica quedarán silenciadas;

7) ausencia del *crimen organizado*, que echará a perder toda una temática habitual del género en Estados Unidos: las apuestas, el alcohol, el boxeo, la prostitución, la especulación inmobiliaria, la pornografía, los secuestros, *rackets*, sobornos... A lo sumo aparecen intentos de grupos extranjeros por instalarse y operar aquí o de bandas que actúan en la periferia colonial (Marruecos, etc.), sin amenazar el *statu quo* y, por último,

8) la recurrente aparición de la mujer como generadora del delito da pie en nuestro cine a una actitud misógina aún mayor al acentuar la supeditación al jefe de la banda. Solo en clave de comedia aparecerá como la organizadora de los delincuentes (reforzando así ese rol secundario) al aparecer, de forma inverosímil, dando órdenes a sus secuaces y planeando robos o estafas (pp. 78-79).

Por su parte, José Luis Sánchez Noriega (2003) apunta hacia la dualidad constante que representan los códigos propios del cine negro clásico, además de los usos que los cineastas hagan de algunas formas para sortear con mayor éxito la práctica estatal censora. Por ello recuerda:

La densidad narrativa (narración fragmentaria, subjetivismo, rupturas del tiempo lineal...) que, de alguna manera, podía ayudar a soslayar la presión censora y repasa las dualidades y ambivalencias que aparecerán en todos los niveles y que habrán de ser también detectadas en el cine negro español, probablemente a baja intensidad: en la fotografía (luces-sombras), en el carácter de los personajes (convertidos con frecuencia en verdugos-víctimas) y en su historia personal (infancia-adulterio), en los resultados de las tramas (muerte-liberación), en los espacios dramáticos (ciudad-campo), en diversos aspectos de la ética (culpabilidad-inocencia, moralidad-legalidad), en la enunciación (punto de vista objetivo-subjetivo), etc. (p. 15).

De esta dualidad también nos hablará Sánchez Noriega en la entrevista²⁹ que pudimos hacerle para esta investigación, en relación a lo que hubiere o no en el cine negro americano específico en los personajes que pudiera encontrarse en el policíaco español, y posteriormente en la figura del quinqui, de la que hablaremos más adelante como *víctima-verdugo*:

(...) en la introducción de mi libro *Obras maestras del cine negro* hablo de una metafísica dual del cine, en el cine negro americano, y que es un ciclo muy interesante y plantea como tema de fondo la sustantividad del mal, es decir, el mal no es algo circunstancial, accesorio, sino que en el ser humano habita un alma cainita, hay un sustrato que puede dar lugar al mal; y esta reflexión siempre está en el cine criminal de verdad. Es decir, el cine criminal es antioptimista. Existe el amor, existe la felicidad, existen las acciones buenas de mucha gente pero siempre, siempre, el masoquismo o el sadismo o la voluntad del mal siempre están ahí. Hay una mirada, digamos que casi entronca con toda la mitología de muchos lugares. Aparecen desde la mitología cristiana, que habla del demonio como el ángel caído, hasta Platón, que habla de los dos caballos, el blanco y el negro, que están como luchando, etc. Eso yo creo que es algo muy real y a mí me parece una reflexión muy de fondo.

²⁹ Extracto de la entrevista a José Luis Sánchez Noriega realizada el 22 de julio de 2015.

Por su parte, Roberto Cueto (1998, pp. 9-10) analiza la figura del delincuente juvenil también durante esta década y los define como “seres víctimas de las malas pasiones y que por la virtud podían ser enderezados (...) En la España desarrollista de Fraga Iribarne tampoco le interesaba admitir que había gamberros correteando por ahí”. En las películas que hemos seleccionado para analizar en esta investigación como precursoras y protogenéricas, solo aparece esta figura con un protagonismo que las distingue del resto, en *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), especialmente.

El mismo autor, Roberto Cueto (en Palacios, 2006) habla de las influencias de las que el cine policíaco español se nutre y, recogiendo las referencias de José Luis Castro de Paz (2002) y Casimiro Torreiro (1997), asegura que el realismo poético francés influyó más en cierto cine social español que el neorrealismo italiano:

Buenos ejemplos son películas como *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Miura, 1948), *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949) o *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), esta última inspirada precisamente en la misma novela de Simenon que había llevado al cine Duvivier en su film *Panique* (1945). Y, curiosamente, el realismo poético impregna de los pies a la cabeza una cinta con la que François Truffaut trataba de homenajear al cine americano, *Tirad sobre el pianista* (1960) (p. 60).

Estas películas españolas citadas por Cueto, con un elevado grado de representatividad de la realidad social del momento, resultan verdaderamente premonitorias y preparan el terreno para el cine policíaco de los 50. Ese realismo social, que también se destila de forma pesimista a pesar del control de la censura desde 1939, nos revela ciertas características del ciclo posterior, heredadas de estas influencias europeas y en menor medida americanas, y que luego servirán de referente a los espacios donde parece no haber futuro del *quinqui exploitation*. Y es más, el policíaco español, a diferencia del resto de los países europeos que lo cultivan, se recrea en espacios exteriores (donde habitan los personajes) e interiores (habitados en la mente de los personajes) de una forma más cruda e incluso expresionista. Esa crudeza llevada al límite (imposibilista de la censura) es característica del *quinqui exploitation*.

Para cerrar el capítulo del cine policíaco español, y antes de mostrar un listado completo de producciones en su período clásico, traemos ahora las conclusiones a las que llega Elena Medina (2000) tras analizar el grueso de dicha producción en los años cincuenta:

Los delincuentes irán en grupo y sus acciones no son fruto del azar, ni delitos ocasionales, sino que actúan como profesionales, calculan y planifican sus movimientos, y en algunos casos tienen lugares propios para organizarse, como en *Delincuentes* (Juan Fortuny, 1956), que suele ser un café o un club. (...) Todos los films tienen una intención moralista (...). En varios de ellos se produce el arrepentimiento del delincuente y el deseo de cambiar hacia una vida más honesta. (...) *Delincuentes*, rodado en Barcelona, que se estrenaría dos años más tarde (p. 110).

Continúa examinando varios títulos, mas nos detenemos en uno en concreto, uno en el que hallamos elementos muy interesantes para, en capítulos siguientes, poder describir de forma más completa a nuestro protagonista quinqu. En el film *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959) se muestra un tipo de delincuentes en los que no cabe ningún tipo de arrepentimiento y que finalmente morirán, lo que nos ayudará a reconstruir el origen y la evolución de nuestro delincuente marginal, que, como veremos en algunos casos del *quinqui exploitation*, también muere al no encontrar salida.

Como ya confirmaremos en el caso del delincuente quinqu, la amistad es uno de los ejes vertebradores narrativos, junto con el sexo y las drogas. Con respecto a estupefacientes y tráfico de drogas, el cine policíaco clásico español también tiene algún ejemplo: *Apartado de Correos 1001* (Julio Salvador, 1950) y *Ha desaparecido un pasajero* (Alejandro Perla, 1953), en la que la base de la acción delictiva es precisamente el tráfico de cocaína y además, en el primero, uno de los integrantes de la organización es adicto. La adicción a las drogas y a medicamentos aparece también en *Duda* (Julio Salvador, 1951), *Sitiados en la ciudad* (Miguel Lluch, 1954) o *Llama un tal Esteban* (Pedro L. Ramírez, 1959). En *Un hombre en la red* (Ricardo Freda, 1957), la actividad principal de la banda es el tráfico de estupefacientes, mientras que en *Miedo* (León Klimovsky, 1959), volvemos a toparnos con los dos sucesos: tráfico de morfina y adicción del protagonista.

Parece ser que las dificultades que pudieron tener estas películas a la hora de ser exhibidas causaron la petición de los cineastas de las Conversaciones de Salamanca, reclamando así un código más claro al que atenerse en los guiones. La revisión de

García Escudero publicada en 1963 es taxativa en este sentido: “Quedará prohibida la presentación de la toxicomanía y el alcoholismo”. Sería interesante averiguar en cuántas películas entre el período 1964-1977, con la abolición de la censura, aparecen estupefacientes y adictos de forma clara. El *quinqui exploitation* los revelará y lo mostrará todo de una vez, una cinta tras otra.

Definitivamente, el género policíaco español se agota a mitad de la década de los sesenta, irrumpiendo nuevas formas y nuevas temáticas que atraerían la atención del público, derivadas de las nuevas líneas de apoyo del Gobierno y sobre todo cuyo resultado responderá a la renovación de los cineastas y sus inquietudes narrativas: El Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona. De ello daremos cuenta justo antes de analizar el cuerpo de estudio de esta investigación. Estos movimientos son previos al fin de la dictadura franquista que se produce con la muerte del dictador, la abolición de la censura y la consiguiente etapa que encuadra el fenómeno *quinqui exploitation* durante la transición democrática española. Antes analizaremos las influencias que, en los aspectos más formales, creemos que subrayan la forma de hacer cine del fenómeno *quinqui exploitation*: el cine *underground* americano y la evolución de la serie B, así como la forma de explotación del cine independiente, que exportarán al mundo entero.

Pero antes detengámonos a listar adecuadamente el grueso de títulos que conforman el cuerpo de películas policíacas españolas de las que hemos hablado en este último subcapítulo.

1.3.1. Listado de películas policíacas españolas. Período clásico

El conjunto de películas que conforman el ciclo de cine policíaco español está comprendido entre 1950 y 1965. Son muchos y muy diversos los cineastas que incluyeron en sus filmografías algún título de género criminal combinándolo con otros, como la comedia. Tal es el caso de José María Forqué o José Luis Sáenz de Heredia. Pero además hay autores que dedicaron su vida de realizadores a tal fin, entre ellos cabe destacar a Julio Coll o José Antonio de la Loma, empeñados en recrear el lumpen, este último fundamental en el *quinqui exploitation*. O casos tan peculiares como el de Ignacio F. Iquino, que no solo dirigió, sino que escribió, produjo, montó y un sinnúmero de tareas cinematográficas en I.F.I., la importante productora para el género, como ya

hemos dicho. Y lo hizo con un sistema peculiar, según Ángel Comas (2002, p. 199): “Iquino se había formado en la tradición de géneros de la industria norteamericana y, al crear sus estudios lo máximo posible a su imagen y semejanza, diseñó sus producciones con los trazos más elementales de cada uno de los géneros populares de Hollywood”. Así, tras la etapa policíaca, llegarían el *western*, el cine de aventuras, el erotismo, las películas-denuncia y por supuesto el *quinqui exploitation* y las clasificadas S durante la transición. Estas son las películas policíacas españolas, sus directores y años de producción:

TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
<i>Apartado de Correos 1001</i>	Julio Salvador	1950
<i>Brigada criminal</i>	Ignacio F. Iquino	1950
<i>El pasado amenaza</i>	Antonio Román	1950
<i>Hombre acosado</i>	Pedro Lazaga	1950
<i>Torturados</i>	Antonio Más Guindal	1950
<i>La corona negra</i>	Luis Saslavski	1951
<i>Almas en peligro</i>	Antonio Santillán	1951
<i>Duda</i>	Julio Salvador	1951
<i>Horas inciertas</i>	José María Elorrieta	1951
<i>Manchas de sangre en la luna</i>	Luis Marquina	1951
<i>Quema el suelo</i>	Luis Marquina	1951
<i>Los ojos dejan huella</i>	José Luis Sáenz de Heredia	1952
<i>Mercado prohibido</i>	Javier Setó	1952
<i>Persecución en Madrid</i>	Enrique Gómez Bascuas	1952
<i>Último día</i>	Antonio Román	1952
<i>Ha desaparecido un pasajero</i>	Alejandro Perla	1953
<i>Intriga en el escenario</i>	Feliciano Catalán	1953
<i>Juzgado permanente</i>	Joaquín Romero-Marchent	1953
<i>Tres citas con el destino</i>	Florián Rey, León Klimovsky	1953
<i>¿Milagro en la ciudad?</i>	Juan Xiol Marchal	1953
<i>Hay siempre un camino a la derecha</i>	Francisco Rovira Beleta	1954
<i>Crimen en el entreacto</i>	Cayetano Luca de Tena	1954
<i>El presidio</i>	Antonio Santillán	1954
<i>Crimen imposible</i>	César Fernández Ardavín	1954
<i>El fugitivo de Amberes</i>	Miguel Iglesias Bonns	1954
<i>La canción del penal</i>	Jean Sacha, Juan Lladó	1954
<i>Los agentes del quinto grupo</i>	Ricardo Gascón	1954
<i>Relato policíaco</i>	Antonio Isasi-Isasmendi	1954
<i>Sitiados en la ciudad</i>	Miguel Lluch	1954
<i>Los gamberros</i>	Ignacio F. Iquino	1954
<i>Camino cortado</i>	Ignacio F. Iquino	1955
<i>Contrabando</i>	Julio Salvador	1955
<i>El cerco</i>	Miguel Iglesias Bonns	1955
<i>El ojo de cristal</i>	Antonio Santillán	1955
<i>Juicio final</i>	José Ochoa	1955
<i>La melodía misteriosa</i>	Juan Fortuny	1955
<i>La lupa</i>	Luis Lucía	1955
<i>Los peces rojos</i>	José Antonio Nieves Conde	1955
<i>Nunca es demasiado tarde</i>	Julio Coll	1955

<i>Playa prohibida</i>	Julián Soler	1955
<i>Pleito de sangre</i>	Ricardo Gascón	1955
<i>El puente del diablo</i>	Javier Setó	1955
<i>Rapto en la ciudad</i>	Rafael J. Salvia	1955
<i>Secretaria peligrosa</i>	Juan Orol	1955
<i>Yo maté</i>	José María Forn	1955
<i>Carretera general</i>	José María Elorrieta	1956
<i>El expreso de Andalucía</i>	Francisco Rovira-Beleta	1956
<i>Miedo</i>	León Klimovsky	1956
<i>Avenida Roma 66</i>	Juan Xiol Marchal	1956
<i>Delincuentes</i>	Juan Fortuny	1956
<i>El anónimo</i>	José Ochoa Jorba	1956
<i>Los ladrones somos gente honrada</i>	Pedro L. Ramírez	1956
<i>Minutos antes</i>	José Luis Gamboa	1956
<i>Serán hombres</i>	Silvio Siano	1956
<i>Manos sucias</i>	José Antonio de la Loma	1957
<i>Cuatro en la frontera</i>	Antonio Santillán Esteban	1957
<i>Distrito quinto</i>	Julio Coll	1957
<i>El desafío</i>	Francesco Rosi	1957
<i>El pasado te acusa</i>	Lionello De Felice	1957
<i>Horas de pánico</i>	Donald Taylor, Arturo Ruiz Castillo	1957
<i>La frontera del miedo</i>	Pedro Lazaga	1957
<i>Sendas marcadas</i>	Juan Bosch	1957
<i>Un hombre en la red</i>	Ricardo Freda	1957
<i>Carlota</i>	Enrique Cahen Salaberry	1958
<i>Cita imposible</i>	Antonio Santillán Esteban	1958
<i>Culpables</i>	Antonio Ruiz-Castillo	1958
<i>El cebo</i>	Ladislao Vajda	1958
<i>Los cobardes</i>	Juan Carlos Thorry	1958
<i>Su propio destino</i>	Giuseppe Vari	1958
<i>Un hecho violento</i>	José María Forqué	1958
<i>A sangre fría</i>	Juan Bosch	1959
<i>Buen viaje, Pablo</i>	Ignacio F. Iquino	1959
<i>Crimen para recién casados</i>	Pedro L. Ramírez	1959
<i>De espaldas a la puerta</i>	José María Forqué	1959
<i>El precio de la sangre</i>	Feliciano Catalán	1959
<i>Llama un tal Esteban</i>	Pedro L. Ramírez	1959
<i>Misión en Marruecos</i>	Carlos Arévalo	1959
<i>Un vaso de whisky</i>	Julio Coll	1959
<i>Muerte al amanecer</i>	José María Forn	1959
<i>Los golfos</i>	Carlos Saura	1959
<i>Los chicos</i>	Marco Ferreri	1959
<i>Contrabando en Nápoles</i>	Lucio Fulci	1959
<i>091, policía al habla</i>	José María Forqué	1960
<i>El indulto</i>	José Luis Sáenz de Heredia	1960
<i>Fuga desesperada</i>	José Antonio de la Loma	1960
<i>A hierro muere</i>	Manuel Mur Oti	1961
<i>Regresa un desconocido</i>	Juan Bosch	1961
<i>Juventud a la intemperie</i>	Ignacio F. Iquino	1961
<i>No dispares contra mí</i>	José María Nunes	1961
<i>Cerrado por asesinato</i>	José Luis Gamboa	1962
<i>Los culpables / Bajo la lluvia</i>	José María Forn	1962
<i>Los cuervos</i>	Julio Coll	1962
<i>La ruta de los narcóticos</i>	José María Forn	1962
<i>Todos eran culpables</i>	León Klimovsky	1962

<i>Yo soy un asesino / El ruido del silencio</i>	J.M. Zabalza	1962
<i>Los atracadores</i>	Francisco Rovira Beleta	1961
<i>A tiro limpio</i>	Francisco Pérez Dolz	1963
<i>Los muertos no perdonan</i>	Julio Coll	1963
<i>La cuarta ventana</i>	Julio Coll	1963
<i>Ensayo general para la muerte</i>	Julio Coll	1963
<i>Young Sánchez</i>	Mario Camus	1963
<i>Pacto de silencio</i>	Antonio Román	1963
<i>Rififi en la ciudad</i>	Jesús Franco	1963
<i>Crimen de doble filo</i>	José Luis Borau	1964
<i>El salario del crimen</i>	Julio Buchs	1964
<i>Armas para el Caribe</i>	Claude Sautet	1965
<i>El asesino de Düsseldorf</i>	Robert Hossein	1965
<i>De cuerpo presente</i>	Antonio Eceiza	1965
<i>Muerte en primavera</i>	Miguel Iglesias	1965
<i>La muerte viaja demasiado deprisa</i>	José María Forqué	1965

Capítulo 2: El cine *underground*

Me gustan las películas locas y de mal gusto. No quiero ir al cine para ver una película de buen rollo. Ya tengo buen rollo a mi alrededor.

John Waters

Consideramos de vital importancia aclarar que el hecho de esbozar un breve repaso del concepto *cine underground*, viene motivado por la influencia formalista de los modos de representación, llamémosle de *cine combativo*, que tiene esta corriente cinematográfica fuera de los circuitos comerciales. Pues hemos de reconocer que representa una influencia clara por las formas, pero no por el concepto, ya que el desarrollo del subgénero *quinqui exploitation* se debe precisamente a la respuesta masiva del público, que demandaba esta tendencia cinematográfica, y que hizo que muchos productores quisieran explorar y explotar sus posibilidades. La representación de la violencia juvenil se convirtió en tendencia en las pantallas y al cine *quinqui* en un fenómeno de explotación, producido y realizado a veces de forma urgente y precipitada, a veces incluso con un montaje inconexo o incoherente, como venía utilizando el cine propio de circuitos marginales desde finales de los años cincuenta fuera de España, que siempre pretendió alejarse de los convencionalismos.

El cine *underground* originalmente es aquel que se distancia del cine comercial, en cuanto a que los circuitos de distribución y exhibición son distintos. También se ha definido como el realizado por cineastas independientes, con bajos presupuestos y en muchos casos con un espíritu transgresor o incluso contracultural.

Desde sus comienzos, el cine *underground* busca una ruptura en las formas con el cine tradicional, tanto en el apartado técnico como en el artístico, y quiere distanciarse de las narrativas de Hollywood, precisamente incorporando los contenidos menos representados en el cine censurado o vigilado, *corregido* por el Código Hays, especialmente los relacionados con el sexo y las drogas.

Esta última característica es la que entronca impecablemente con las temáticas del *quinqui exploitation*, que además de recuperar al delincuente juvenil propio de otras cinematografías, responden a la tendencia de “mostrar todo lo necesario”, tal y como ocurría con otros géneros post-censura. Algún que otro desnudo, que había podido ofrecerse desde 1975 en adelante, ya en 1978 con la censura abolida por completo

comenzaba a multiplicarse. Como veremos en el cuerpo de estudio, algunas de sus producciones utilizan el sexo, sin ser pornográficas, de forma explícita, tanto en los desnudos como en la representación de relaciones sexuales. Otras, las más ortodoxas al cine *quinqui*, hacen una clara exposición del consumo de drogas, en algunos casos también de forma muy explícita. La violencia y su representación sería el tercer elemento a conjugar.

Si consideramos esta triple característica esencial del *quinqui exploitation*, tal y como profundizaremos en el análisis de descriptores, podemos asegurar que el cine *underground*, en sus formas fílmicas de construcción anticonvencionales y en la selección de elementos de representación ligados a las drogas, el sexo y la violencia, supone un verdadero ascendiente en el subgénero que nos ocupa.

Además, está el hecho de que, a fecha del inicio del desarrollo de este fenómeno, el cine *underground* en España apenas había ofrecido posibilidades, sino que “se viene gestando y desarrollando desde 1964-65; precisamente cuando el llamado Nuevo Cine Español empezaba a estar en la encrucijada” (Caparrós Lera, 1983, p. 65).

Y no precisamente lo califica como cine *underground*, sino que más bien adelanta el concepto de *cine marginado*, ya que en España, a diferencia del resto del mundo, como nos recuerda José María Caparrós Lera (1983):

Este cine oculto comenzaría a salir a la superficie y darse a conocer, dejando de algún modo de ser *underground*, exhibiéndose en América y en Europa; fue el *new american cinema*, también llamado cine *underground USA* o de la Escuela de Nueva York. Pronto el cine *subterráneo* se extendería por todo el mundo. Pero no solo a nivel de exhibición, sino a nivel de producción. En Alemania, Bélgica, Inglaterra, Italia, Japón, Suiza, Suecia... también hay un cine *underground*, que, poco a poco, es o puede ser asimilado por la industria, como lo fue en otro tiempo ese cine vanguardista, experimental, independiente (p. 64).

El propio autor pone en duda la existencia en España de un cine *underground* y lo traslada al concepto de *marginado*, porque lo relaciona con la circunstancia de estar realizado “al margen de la industria, de las leyes, de la sociedad, a veces de las normas morales y hasta del público, en su mayoría”. De hecho, atendiendo a los dos focos principales de producción, Madrid y Barcelona, y a las distintas escuelas de formación

que en ellas se desarrollan, en España la presencia del *underground* será consecuencia de distintos motivos culturales e incluso políticos.

Pero el cine *underground* tiene su origen en EE.UU., donde las vanguardias cinematográficas se desarrollan asociadas a otras corrientes culturales, como el *pop art*, el *happening art* o las *performances* que aglutinaban poesía, música, coreografía escénica e intervenciones de espacios. Las corrientes que le influyen directamente, además del éxodo de europeos que se alejaban del nazismo, son el *free cinema* inglés y la *nouvelle vague* francesa, ya vista en el capítulo anterior.

2.1. El cine *underground* americano

La denominación cine *underground* empezó a ser usada para describir a los primeros cineastas independientes que, a finales de la década de los años cincuenta, filmaban sus primeras películas en San Francisco, California o Nueva York. Entre los cineastas independientes más reconocidos podemos citar a Maya Deren, Kenet Anger, Jonas Mekas, John Waters, John Cassavetes, Andy Warhol o Paul Morrissey.

Diez años después, el movimiento ya representa la maduración de estos cineastas y algunos comenzaron a distanciarse de las connotaciones contraculturales y psicodélicas de la palabra, prefiriendo términos como *vanguardista* o *experimental* para describir sus trabajos. El cine de la Escuela de Nueva York, claro antecedente de lo que se ha dado en llamar cine independiente hoy día, deja atrás el glamour, las grandes puestas en escena, el diseño del estilismo, y además desarrolla temáticamente asuntos cotidianos, sobre todo los temas que se consideraban prohibidos o vetados.

Y lo hace en tres vertientes. Primero, rechazando el mundo de ficción totalmente desligado de la realidad que domina al otro lado del país, en la Costa Oeste, en Hollywood. En segundo lugar, trata de llevar a la pantalla las contradicciones e incertidumbres de la realidad, planteando cuestiones que no tienen por qué resolverse. Su cine propone preguntas sin respuestas. Y por último, los personajes de este cine independiente no se proyectan como estereotipos, sino que son representados con las complejidades propias de la vida real.

Así, se forma el New American Cinema Group, cuya obra inicial es *Shadows* (John Cassavetes, 1959), que también construye sus cimientos contra el movimiento de control por parte del Gobierno, representado por McCarthy y su lucha anticomunista por un lado, y el Comité de Actividades Antiamericanas por otro. Es muy difícil considerar este grupo en sí como movimiento puro, pues las características fílmicas de sus integrantes son muy dispares y representan identidades propias en sí mismas. Hablamos del cine del mismo Cassavetes, distinto del realizado por Maya Deren o Jonas Mekas; o tan alejado del artista multidisciplinar Andy Warhol, quien además produjo a Paul Morrissey en su famosa trilogía de la que hablaremos enseguida; también absolutamente diferente es el trabajo de John Waters, que centra su producción en Baltimore, lejos de New York, espacio que sí aúna a los anteriores.

Un rasgo común del grupo de la Costa Este es el productor Lewis Allen, cuyo objetivo es hacer un cine diametralmente opuesto al de Hollywood. Muchos de los autores auspiciados por el citado productor se reunían en una antigua estación de metro, por lo que se identificó con el término *cine underground*. Después, este concepto traspasará la frontera de lo puramente cinematográfico, y lo *underground* delimitará cualquier movimiento contracultural que podría considerarse alternativo, contrario, colindante a la oficialidad de la cultura.

Las películas producidas bajo esta corriente no solo transgredían el lenguaje y los esquemas de narración cinematográfica tradicionales, sino que además abordaban de forma explícita y sin tabúes los temas sociales emergentes, como la droga, la liberación sexual y la libertad de elección de un *lifestyle* fuera de lo común, rasgos que nutrirán después a los films del *quinqui exploitation* español.

Tal y como nos cuenta Ángel Sala (2012), la contracultura y la radicalización social que se producen en Estados Unidos volverán a cambiar de nuevo las formas de representación y de exhibición, dando un nuevo contenido a los cines *grindhouse* de los que hablaremos más adelante:

Los convulsos años setenta traen consigo ciertos elementos que influenciarán de manera decisiva las formas de exhibición cinematográfica. La degradada y convulsa situación social y política en Estados Unidos (Vietnam, Cuba, la Guerra fría, el asesinato de Kennedy, la crisis económica, los conflictos raciales y sociales...) genera un malestar que se refleja en una contracultura interior (muy bien representada por la aparición de un fértil y perfectamente conjugado cine *underground* de raíz urbana y muy neoyorkina) y en una radicalización de posiciones desde las esferas *off* Hollywood (en el cine de serie B, sobre todo de terror y de acción, con el fenómeno *blaxploitation* a la cabeza, o en un cine pornográfico que se consolidaba) que encontraría salida en los cines de programas doble, en los llamados *grindhouse*. En ellos se daba rienda suelta a filmes de extrema violencia y sexualidad y, en ocasiones, a versiones dobladas/remontadas de productos asiáticos (sobre todo de artes marciales) o europeos (terror, *poliziesco*, *peplum*, o *spaghetti western*) que se exhibían sin descanso y, aunque no tuvieron ningún efecto directo en la crítica del momento, sembrarían una semilla extremadamente fértil en cineastas del futuro que, a partir de los 90, volverían a esa escena referencial (p. 32).

Si de forma heterodoxa pudiéramos tipificar las características del cine *underground* estadounidense, podríamos exponerlas brevemente en las siguientes: Alta autoconsciencia artística; formas propias de distribución considerando que la producción es privada, lo que provoca un mermado acceso a dichas películas, un rasgo definitivo de carácter anticomercial con posturas radicalizadas; elevado grado de libertad para el cineasta, que se subleva contra los cánones asociados al cine comercial, tanto en la temática como en la estética; el lenguaje cinematográfico es muy libre, considerando la improvisación de los actores sobre el guión; utilización de la cámara de 16mm, debido el bajo presupuesto de estas producciones, lo que a veces provocaba una calidad técnica menor en cuanto al resultado final de las imágenes y el registro del sonido; los actores no eran conocidos, con el tiempo se han convertido en estrellas de culto, pero siguen siendo minoritarias y no reconocibles para los no iniciados; y la puesta en escena, que se realizaba en escenarios reales, algo que comenzó a experimentar treinta años antes el cine negro y la serie B.

Antes de que el film de Cassavetes en 1959 se realizase, la obra de Maya Deren fue una auténtica influencia para sus contemporáneos. Es la primera directora de cine *underground* estadounidense y sus películas sirvieron para presentar una intertextualización entre cine y artes plásticas. Ella misma hablaba de sus films como de “películas de cámara”. Entre sus títulos destacamos *Meshes in the Afternoon* (1943), un cortometraje experimental en blanco y negro interpretado por ella misma. La película fue premiada en Cannes.

Paralela a la obra de Deren está la de Kenet Anger, también reconocido como creador original dentro del *underground* en EE.UU. en los años cuarenta. Su filmografía utiliza temas relativos al ocultismo, el escándalo, el mal, la violencia y el fascismo. Su trabajo más reconocido e imitado es *Fireworks* (1947), cortometraje que servirá de inspiración a creadores tan diferentes como John Waters o Martin Scorsese. También se relaciona su carrera cinematográfica con la corriente *queercore*, que mezcla personajes y contenidos homosexuales con alusiones al sadomasoquismo, el fetichismo y otras filias sexuales. También se le atribuye ser precursor de un lenguaje cinematográfico rápido, con un montaje dinámico, propios del videoclip de muchos años después.

John Cassavetes intervino como actor en grandes películas de Hollywood como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) o *La semilla del diablo*

(*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), pero desarrolló también la faceta de guionista y director. Su primera película, *Shadows* (1959), no consiguió distribución en EE.UU., pero en Europa sí logró algunos premios como el de la crítica de Venecia de ese mismo año. Esto le permitió, además de la distribución de una compañía inglesa, rodar en Hollywood dos cintas como director en la década siguiente: *Too Late Blues* y *A Child is Waiting*, ambas de 1963. A pesar de contar con el apoyo de la industria e incluso alguna nominación a los Oscar con *A Woman Under the Influence* (1974), en la década de los setenta siguió dirigiendo películas independientes, entre las que sobresalen *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) y *Opening Night* (1977).

John Waters, aún en activo, es uno de los cineastas más representativos del cine *underground*, relacionado con la contracultura y la basura o cine *trash*. Irreverente e indomable, John Waters nació y filma sus en la ciudad de Baltimore. Estas tratan por igual la violencia, el sexo y la inmundicia. Tras varios cortometrajes, filma algunos títulos cruciales como *Eat Your Make Up* (1968), *Mondo Trasho* (1969) y *Multiple Maniacs* (1970), sentando así las bases del aspecto más sucio y vil de la sociedad americana. Su siguiente etapa estará protagonizada por su gran musa y amiga Divine, que intervino en muchas de sus películas, creando un prolífico tándem. Bajo la piel de Divine (que interpretó a su vez muchos otros personajes) está el actor Harry Glenn Milstead, que rodó varias películas y grabó varios discos, y cuyo *alter ego* se ha convertido en un icono *queer* del travestismo, especialmente por su interpretación en las películas *Polyester* (1981), *Female Trouble* (1974), y el título de culto *Pink Flamingos* (1972), en la que Divine escenifica de forma real cómo su personaje Babs Johnson ingiere el excremento de un perrito que acaba de defecar en la calle para justificar los principios en los que creía su personaje durante un juicio, varias secuencias atrás.

A Andy Warhol se le conoce mundialmente por ser quien sitúa el *pop art* como movimiento cultural propio del nuevo continente y a la cabeza de las vanguardias del siglo XX heredadas del viejo continente. La cultura popular americana, sus productos e iconos, como Marilyn Monroe, Mickey Mouse, la lata de sopa Campbell... son parte referencial de la obra de Andy Warhol. En una faceta quizá más desconocida para el gran público, su obra fílmica se presenta absolutamente atípica incluso dentro del cine *underground* estadounidense. Protector absoluto de la banalidad del arte, sus películas están grabadas con una cámara inmóvil durante horas que grababa cualquier elemento que considerase digno de ser filmado. Sus títulos más destacados: *Sleep* (1963), seis



horas de metraje donde un actor duerme en su cama; *Empire* (1965), ocho horas de metraje en un plano general del Empire State Building de Nueva York mientras amanece; o *Eat* (John Waters, 1963), cuarenta y cinco minutos de metraje en los que un actor ingiere una seta.

Paul Morrissey trabajó con Andy Warhol en las producciones que se originaban en la Factory, esa especie de fábrica de creación donde también se escucharon los primeros sonidos del mítico grupo The Velvet Underground. Las películas de la Factory en las que Morrissey comenzó a dirigir junto a Warhol son: *Chelsea Girls* (Paul Morrissey, Andy Warhol, 1966) o *Bike Boy* (Paul Morrissey, Andy Warhol, 1967). Pero el control absoluto de los filmes deviene con la trilogía protagonizada por Joe D'Alessandro, el mayor de los musos, tanto de Warhol como de Morrissey, y al que continuamente y cuando el guión lo exigiese mostraban desnudo. Caso similar a lo que ocurriera en España con el tándem Eloy de la Iglesia y José Luis Manzano. En ambos casos y a los dos lados del Atlántico, la droga, especialmente la heroína, traspasó los límites del encuadre de la pantalla y causó estragos en actores y realizadores. La trilogía a la que hacemos referencia es la formada por *Flesh* (Paul Morrissey, 1968), *Trash* (Paul Morrissey, 1970) y *Heat* (Paul Morrissey, 1972).

Jonas Mekas nace en Lituania, pero en 1949 emigra a los Estados Unidos. Pronto entra en contacto con distintos artistas que lo conectan con las distintas vanguardias. Entre ellos, Salvador Dalí, John Lennon y Yōko Ono, Andy Warhol y otros. Comienza su filmografía con el título *Guns of the Trees* (1962), *Film Magazine of the Arts* (1963) o *The Brig* (1964). Pero lo que diferencia a este realizador del resto de cineastas *underground* son sus películas a modo de diario, como *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) o *Lost, Lost, Lost* (1975). Es de los únicos directores clásicos del *underground* que sigue en activo, publicando diariamente en su propia página *web*³⁰.

Una de las artistas cineastas más rompedoras del *underground* estadounidense es Barbara Rubin. Participó con Warhol en algunos trabajos también relacionados con el grupo musical The Velvet Underground, compuesto por Lou Reed y John Cale, y posó para sus *Screen Tests* (Andy Warhol, 1964). Rubin además se introdujo en la The Film-Maker's Cooperative, que fundó el propio Jonas Mekas junto a otros cineastas. Una de

³⁰ <http://jonasmekas.com/diary/>

sus mayores aportaciones al cine *underground* fue *Christmas on Earth* (1963), que supuso además la primera película que mostraba genitales masculinos y femeninos en una época previa al *underground* pre-pornográfico. El título proviene del poema del Arthur Rimbaud *Una temporada en el infierno*, aunque originalmente el título, por razones evidentes, era *Docks & Cents (Pollas y coños)*, hecho que extraemos del artículo escrito por Ron Greg (2013) publicado en la revista *Little Joel N. 4. A magazine abur queers and cinema, mostly*³¹:

“Una mujer; un hombre; el pelo púbico negro; el coño de la luna, montañas y cañones. Ya que la película va, imagen tras imagen, los territorios más privados del cuerpo se abren para nosotros... De ahora en adelante, la cámara no conocerá ninguna vergüenza. El cine ha descubierto todo del hombre”. Jonás Mekas en *Christmas on Earth*. “Notes on Some New Movies and Happiness”. *Film Culture* 37 (Verano 1965).

Cineastas del *underground*, actrices y el árbitro cultural Barbara Rubin llegan a The Film-Maker’s Cooperative (la recién creada distribuidora sin ánimo de lucro de películas experimentales en la ciudad de Nueva York) en la primavera de 1963, ella a la edad de 17 años. Rubin nació en 1945, en Queens, Nueva York, en el seno de una familia judía de clase media. Luchando con problemas de peso, fue hospitalizada siendo adolescente por problemas de adicción a las anfetaminas. Tras su salida, su tío William Rubin, propietario del Gramercy Arts Theater, situado en el East 20s, convenció al cofundador de la Cooperativa Jonas Mekas para que le ofreciera un trabajo a su sobrina que le ayudara con su rehabilitación. Mekas no podía decir que no, ya que William le había provisto del espacio para su programa de cine experimental, el Gramercy. Barbara pronto se convirtió en una inestimable asistente para él y antes de que terminara el año la protegida de Mekas rodaría la desinhibida e innovadora película *Christmas on Earth* (p. 75).

Barbara Rubin jugó un papel muy activo en el funcionamiento de la cooperativa al tiempo que Mekas promovía su innovador y provocativo trabajo en *Flaming Creatures*, de Jack Smith, y en las primeras películas de Andy Warhol. Influenciada por este cine sexualmente liberado, Rubin empieza a producir sus propios trabajos experimentales y aparece en una serie de memorables películas *underground*, incluyendo *Chumlum* (1964) de Ron Rice y *Dirt* de Piero Heliczer (1965), mientras Andy Warhol la destacó

³¹ Traducido por Vanessa Ortiz Valle.

en dos de sus series *Kiss* y *Screen Tests*. Ella también estableció una importante red de amigos creativos en los años sesenta, incluyendo a Warhol, Jack Smith, Allen Ginsberg, Bob Dylan y la Velvet Underground entre otros, convirtiéndose rápidamente en parte vital de la escena *underground*.

Desde finales de los años setenta y ya en la década de los ochenta, el término *cine underground* se asignaría al cine independiente más experimental y transgresor que, con el paso de los años, incluso llegaría a ser institucionalizado por los museos de arte contemporáneo. El *cinema of transgression* y el *no wave cinema* que, al igual que la música, dotaba a sus cineastas de un carácter de guerrilla con el revulsivo *punk* del *makeyourself*. Este movimiento surgió en la parte este de Nueva York con cineastas como Vincent Gallo, Tom DiCillo, Jim Jarmusch o Steve Buscemi; y su etapa de desarrollo abarca desde 1976 a 1985.

Este período de tiempo coincide con el fenómeno que aquí nos ocupa, pero la situación de nuestra cinematografía y de aquella era bien distinta. España vivió un despertar a las libertades bastante rápido y por ello de manera traumática, en palabras de Román Gubern³² “un proceso de transición complejo, contradictorio y turbulento porque el régimen no desaparece de pronto”. En muy poco tiempo pasamos de un Gobierno intervencionista a uno proteccionista, que posibilitó el desarrollo de varios subgéneros (entre ellos el *quinqui exploitation*), que no encontraron rápidamente lugar con las nuevas leyes de protección al cine a partir de 1982. El cine de subgéneros en España, con ciertas dosis de violencia, sexo y drogas, tal y como los postulados no escritos del cine *underground* apuntaban, tuvieron una vida muy corta. Sí es cierto que en España y antes del período que estamos estudiando, el horror, el *spaghetti western*, incluso el *peplum*, encontraron sus oportunidades, pero carentes de aquellos descriptores que estamos estudiando para el *quinqui exploitation* y que por tanto, hasta la desaparición definitiva de la censura, no tuvieron lugar.

Cuando nos referimos a la *corta vida* en España de estos subgéneros de la transgresión, en virtud de todas las influencias que el cine *underground* pueda traer al *quinqui exploitation*, es porque no sucede lo mismo en otras latitudes, en las que sí se desarrolló de forma plena e incluso gozó de los circuitos de distribución necesarios para ser autosuficientes dentro del flujo económico que los hacía posibles. Hablamos, por

³² Extracto de la entrevista a Román Gubern realizada el 21 de julio de 2015.

ejemplo, del fenómeno *grindhouse*, “fenómeno surgido en Estados Unidos que engloba a las películas que se proyectaban en las sesiones *grindhouse*, la mayoría cine *gore* y de serie z, en sesiones dobles y en pésimas condiciones” (De Diego, 2014, p. 46) dentro de ese gran paraguas que supone el *cinema bis* o la serie B.

Ya en el capítulo dedicado al cine criminal hablamos de cómo algunas producciones se concebían desde su origen como películas menores, tanto por los presupuestos invertidos en ellas, que se traducían en el reducido número de jornadas de rodaje, como por contar con estrellas de segunda fila para las interpretaciones, además de con técnicos que acumulaban horas de trabajo apenas sin descanso, esos “(...) jornaleros de la gloria, que rodando con las horas contadas y en la más absoluta precariedad supieron hacer algunas de la mejores películas de su tiempo” (Memba, 2006, p. 13).

El origen de la serie B, como bien explica Anchelergues (2010, p. 6), nace con la sesión doble, que “surgió como un atractivo reclamo, que consistió en la programación por parte de las salas de una película de alto presupuesto, con estrellas conocidas, y un segundo título de un cine de entretenimiento, con menos pretensiones artísticas y un modesto presupuesto”, en respuesta al cierre de 20.000 salas de cine que provocó la crisis de 1929 en Estados Unidos, lo que obligó a los Estudios a crear este sistema de 2x1.

Estas películas producidas por la Monogram y Republic fueron las que desencadenaron ese fenómeno de explotación de sesiones dobles, junto con las películas *baratas* que también producían las *majors*, es decir, Warner Bros, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount, RKO, Universal, 20th Century Fox y Columbia. Esta combinación de productoras independientes y los grandes estudios dedicados a hacer películas de serie B serían el legado con el que el cine independiente de los años sesenta acaba nutriéndose, como nos recuerda Memba (2006):

No es menos cierto que, a día de hoy, serie B es un término acuñado para hablar de la excelencia de una película barata –a las cintas malas de escasos medios se las llama de serie z- (...). Salvo una excepción: las películas de bajo presupuesto que, encabezadas por las producidas por la American International Pictures (AIP), conforman ese otro mito que es el cine independiente estadounidense de los años 60 (...) destinadas a los autocines y a las salas independientes que no podían exhibir los títulos de los grandes estudios (p. 15).

La serie B y el cine *underground* están estrechamente vinculados, tal y como nos explica Rubén Lardín (2012) en su artículo “El culto al margen”, en cuya segunda parte aclara nominalmente “Contra el *Establishment*, ¡Explotación!”:

La serie B, que su primera acepción definía la película sin estrellas ni fastos que en programas dobles norteamericanos complementaba el título de primera categoría, se pone en valor a partir de una sencillez modal con la que el espectador empatiza fácilmente, irá ganando aprecio a medida que vaya sufriendo la falta de medios con ingenio y desfachatez y saldrá a cotizar cuando corra el abecedario y se despeñe en mil y una corrientes subterráneas, todas más estimulantes que la cartelera estándar. Es durante los años sesenta y setenta, con el sistema de estudios muerto y enterrado y los comités de censura relajando maneras, que en Estados Unidos germinan fenómenos eventuales³³ (p. 84).

La serie B ha sabido aprovechar cualquier temática a la que poder explotar comercialmente en el más amplio sentido de las características *pulp*, que hemos comentado. Uno de los temas de estas producciones es la violencia juvenil, comercializado en las ya citadas *beatnik films*. Muchos cineastas empezaban a mezclar contenidos que resultaban atractivos para el público hasta puntos insospechados (Nourmand y Marsh, 2006):

Los autores de las películas *exploitation* y de serie B de los años cincuenta simplificaron convenientemente el fenómeno del *beat* y agruparon a sus partidarios, junto con delincuentes juveniles, bajo el título general de adolescentes rebeldes. Adolescentes rebeldes, específicamente si eran hombres, se representaban en la pantalla como una amenaza a la celebrada y querida Centroamérica y especialmente a sus hijas. A menudo el foco de estas películas era el de que “la chica buena se vuelve mala” y cuya trama ve cómo la dulce y prometidora joven mujer se convierte en una chica salvaje bajo la influencia del *rock and roll* y la *beat generation* (p. 54)³⁴.

La década de los 50 propició el desarrollo de distintos subgéneros del *exploitation*, como las *hot rod* (Nourmand y Marsh, 2006):

³³ Fenómenos como la *blaxploitation*, las *hot rod films*, las *nudie-cutie films*, las *roughie films* y otros que analizaremos en las páginas siguientes.

³⁴ Traducción de Vanessa Ortiz Valle.

Coches calientes, chicas calientes, música caliente y miradas amenazadoras, jóvenes independientes, eran el ingrediente clave del subgénero de *hot rod*, películas que emergieron durante los años cincuenta. A mitad de década, las películas del *hot rod* estaban siendo hechas a razón de una por semana y eran proyectadas para las audiencias de los autocines (...). Las películas de *hot rod* estaban hechas con bajo presupuesto y destacaban los actores desconocidos, puesto que era el coche, no la trama ni los personajes, el centro del espectáculo. El género continúa desarrollándose bien entre los años sesenta y setenta y genera clásicos de culto como *Easy Rider* y *Two Lane Blacktop* (p. 56)³⁵.

Incluso y para refutar esa relación entre el *underground* y la serie B, define a John Waters, padre del cine *trash*, ya comentado, y a Russ Meyer, del que hablaremos más adelante, como los cineastas más provocadores y prolíficos, con una amplia trayectoria de títulos:

Entretanto la cantera contracultural genera provocadores de importancia capital como John Waters, sibarita alentador del culto al arte más esquivo y bruto que amamantó su cine en la obra de narradores tan marginales (tanto que devinieron artistas) como Kenneth Anger, los hermanos George y Mike Kuchar, Jonas Mekas o el mismísimo Andy Warhol, que solo o en colaboración con Paul Morrissey y desde el glamour de un *underground* apócrifo ofrecía superhéroes, vampirismo, gracietas y felaciones con coartada contracultural (p. 85).

Para ahondar aún más en la correspondencia de aquel primer cine de serie B con el fenómeno que nos ocupa, en conexión directa con el cine de explotación, Lucas Soler (2004), refiriéndose al *blaxploitation*, subgénero que estudia profundamente, nos dice:

Se trata pues de una denominación vinculada a los *exploitation films*, películas de muy bajo presupuesto y trama sensacionalista o escabroso, que surgen a mediados de los años treinta y tienen su momento de esplendor en los cincuenta con directores de serie B y de cine de terror con Ed Wood Jr. y Roger Corman. *Blaxploitation* es, sin duda, una denominación peyorativa, que enlaza en su construcción etimológica con un género cinematográfico tan denostado y marginal como la *sexploitation* (cine de explotación erótica) (p. 16).

³⁵ Traducción de Vanessa Ortiz Valle.

Como ya hemos expuesto, algunas de esas películas, sobre todo las de corte policíaco, se convirtieron en películas de culto por considerarse con el paso del tiempo pequeñas joyas que en su tiempo fueron despreciadas tanto por los premios como por la crítica. También hemos relatado en ese capítulo cómo estas películas se distribuían y exhibían en sesiones dobles que recorrían EE.UU. durante largas temporadas. Pues bien, el devenir de aquella forma de explotación recae hacia la mitad de los años sesenta en el fenómeno *grindhouse*, tal y como argumenta José de Diego (2014):

En los años sesenta, la década de la guerra en el Sureste asiático y los asesinatos de los hermanos Kennedy y de Martin Luther King, en los *grindhouses* norteamericanos empezaron a pasar cosas oscuras e inquietantes (...) perversidades como *The Defilers* (Lee Frost, 1965), *The Curse of Her Flesh* (Michael Findlay, 1968) o *Invitation to Ruin* (Kurt Richter, 1968). Como el sexo *hardcore* aún estaba estrictamente prohibido en las salas públicas, la violencia se convirtió en el estímulo sucedáneo. Esta perturbadora mezcla de sexo y brutalidad provocó de los años que van de mediados de los sesenta a principios de los setenta el periodo más perverso en la historia de este género. Algunos visitaron su primer *grindhouse* al final de la existencia de esta clase de salas, cuando el amor libre recién legitimado y el final de la guerra de Vietnam, dieron una coartada ideológicamente contestataria al cine para adultos. (...) *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) y *Behind the Green Door* (Artie Mitchell, 1972) (p. 47).

Con la llegada del vídeo, estos productos saltaron a este nuevo mercado incipiente. El reproductor videográfico sustituyó a los *grindhouses* y los espectadores de estas películas decidieron quedarse en casa. También en los años sesenta, dentro de las corrientes del cine independiente y gracias al ya citado Roger Corman, aparece otro subgénero, el llamado cine *psicodélico*, que consiguió un público fiel y deseoso de ser partícipe de esa sustancia viéndolo reflejado en pantalla (Luis Miguel Carmona, 2012, p. 82).

Desde la instauración del Código Hays, la mostración de las drogas, y sobre todo su uso, estaban prohibidos y, como dijimos en el capítulo del cine criminal, el primero que sufre sus consecuencias de forma casi palpable en pantalla es Frank Sinatra en *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955). Ahora bien, superado y derogado dicho código en 1967, se suceden un gran número de títulos que mostraban tanto el consumo como los efectos de los estupefacientes. Antes del

título de Preminger, solo la serie B conseguía caer en la tentación de mostrar sustancias prohibidas. Como se constata en (Nourmand y Marsh, 2006):

En los años cincuenta, el peligro de la heroína empezó a aparecer. *The Narcotic Story* y *One-Way Ticket To Hell* explotaron las oportunidades ofrecidas por esta nueva amenaza. Esta última fue, en efecto, un bello film sin sentido crítico, una advertencia contra toda una serie de amenazas sociales, entre las que destacan la marihuana, la heroína, los adolescentes, las motos y los “asquerosos extranjeros”. (La película tuvo un bajo presupuesto y los familiares de los productores componían el elenco). (...) las películas *exploitation* de drogas se desvanecían inevitablemente bajo una cara de Hollywood cada vez más honesta en la representación de este tema. En 1956, Otto Preminger lanzó *The Man with the Golden Arm*, en la que, influenciado por el neorrealismo italiano, trataba el tema de la adicción a las drogas de una manera abierta y realista, evitando las trampas sensacionalistas del pasado. Habiéndole sido negada la ayuda del Breen Office, Preminger siguió adelante y lanzó la película con sus propios fondos. Este fue un duro golpe para el cine corriente y ejerció una gran presión en la producción. El Code Office reescribió el Código Hays. En ese mismo año dicho código fue enmendado y permitió la representación de adicciones a drogas, prostitución y partos siempre y cuando se mostrara con buen gusto. Este fue el principio del fin; doce años después el infame Código Hays fue finalmente abandonado (p. 88).

En cuanto a los títulos *post code*, referimos las palabras de Luis Miguel Carmona (2012) para repasar los títulos que rinden homenaje al desatado torrente de películas que convertían en asunto fílmico las sustancias prohibidas y sus efectos, tanto para las temáticas como para las formas:

Entre lo mejor y más bizarro del cine LSD encontramos clásicos norteamericanos como *El viaje (The Trip, 1967)*, de Roger Corman, escrita por Jack Nicholson y con Peter Fonda, Susan Strasberg, Dennis Hopper y Bruce Dern en su reparto (...). Mientras, *Alice in Acidland (1968)*, de John Donne, es todo un recital de alucinógenos que convierte la novela de Carroll en un infierno para su protagonista y en una frontera no muy lejana al cine pornográfico que se avecinaba. (...) Por supuesto, el cine LSD de los 60-70 dio mucho más de sí. *Hallucination Generation* de Edward Mann (USA, 1966) fue rodada en Ibiza, siendo allí donde malvive un joven americano (Billy Williams) a base de actos delictivos y consumo de toda clase de drogas (p. 85).

Siguiendo la estela de estas películas, encontramos película de culto del cine *biker* (o película de motoristas) *Easy Rider* (Dennis Hooper, 1969), acompañada de *Satan's Sadists* (Al Adamson, 1969), donde las drogas, el sexo y el *rock & roll* se mezclan dentro de un grupo de moteros que van a la caza del testigo de un crimen.

Del mismo modo que el *grindhouse* o el cine LSD, otro de los subgéneros de la serie B que de algún modo van a influir en el *quinqui exploitation* son las *nudie films*, “concebidas para difundir este estilo de vida” (De Diego, 2014, p. 58) y las *nudie-cuties* “largometrajes no naturistas que exhibían abiertamente la desnudez” (De Diego, 2014, p. 58), de las que también hicimos ya alguna referencia. Casi de forma continua aparecen el *roughie* y el *kinky*. En efecto, cada uno de estos subgéneros supone un desarrollo o una evolución del subgénero anterior. Así lo indica José de Diego (2014):

La época de los ingenuos *nudie-cuties* había pasado. Era la hora de las *roughies*: películas eróticas con mucha más violencia, sordidez y oscuridad... sin olvidar los meyerianos pechos descomunales. Hershell Gordon Lewis y David Friedman están rodando *Bell, Bare and Beautiful* (1963) en Florida, con Viginia Bell (...) cuando comprendieron que la moda de las películas nudistas se estaba agotando (p. 220).

Los títulos *nudies* en los que trabajaron son *The Adventures of Lucky Pierre* (1961), *Daughters of the Sun* (1962), *Nature's Playmates* (1962), *Boin-n-g* (1963) y *Goldilocks and the Three Bares* (1963). “El tándem volvió a Florida con su equipo habitual y la modelo de *Playboy* Connie Mason, y en cinco días rodó el festín de vísceras *Blood Feast* (1963). No había sexo, solo mujeres mutiladas” (p. 216). Una anécdota de la campaña de promoción de la película trata sobre un comentario de su mujer, que describió el resultado final como “vomitivo”. Por ello Friedman encargó un lote de bolsas para el mareo estampadas con la siguiente leyenda: “Utilícese durante el visionado de *Blood Feast*”. Nadie quiso perderse el estreno y los críticos que se atrevieron a verla se horrorizaron.

En una orquestada campaña de marketing en la que el productor consiguió que un juzgado de Sarasota, Florida, paralizara el estreno del largometraje, filtrando después el caso a las agencias de noticias de ámbito nacional, *Blood Feast* se convirtió en un éxito. A esta le siguió *2000 maníacos* (*Two Thousand Maniacs*, Hershell Gordon Lewis, 1964) que pasó a denominarse un *ghoulies*, un tipo de película que trata la necrofilia en una amalgama de sexo y muerte. El productor Friedman, que prefería dar a sus películas

un contenido más sexual que *gore*, viaja a Los Ángeles y se une a Dan Sonney, productor y distribuidor de serie Z que llevaba tiempo en el negocio de la producción y la distribución. Allí produjo *The Defilers* (Lee Frost, 1965). Fiedman creó un nuevo estilo para adultos: el *roughie*. En este tipo de películas el deseo conduce a la violencia. Como nos confirma De Diego (2014, p. 220): “las mujeres sufren maltrato, los hombres arrebatos de violencia provocados por los celos. La acción es bronca, brutal, elemental. Los guiones siguen la fórmula del cuento moral: advierten al público de los peligros de las conductas depravadas mientras las reproducen pormenorizadamente”.

En estas *roughies* suceden violaciones, palizas y fustigaciones que sufren los personajes que llenaron las pantallas de los *grindhouses* durante la segunda mitad de los sesenta. Cabe mencionar pues que estas *roughie films* representan el antecedente más directo de algunas de las películas del *quinqui exploitation*, que mezclaban quince años más tarde a los jóvenes delincuentes quinquis con chicas adolescentes que comenzaban a prostituirse, como en *Las que empiezan a los quince años* (Ignacio F. Iquino, 1978); o que, además de prostitutas y de encantarles el baile en la discoteca, les gusta mucho más la gerontofilia como en *Nunca en horas de clase* (José Antonio de la Loma, 1978); o que dibujaban a los propios quinquis como incontenibles máquinas sexuales, algunos sádicos, masoquistas, necrófilos, como en *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978). Todas ellas con largas escenas de sexo, sadismo, violencia y drogas, y muchos desnudos, tanto los justificados en el guión como los que no.

Otro de los cineastas *roughies* más reconocidos fue Russ Meyer. De hecho, hay quienes lo consideran padre del *roughie*, antes que Gordon Lewis–Friedman. Quizá Meyer sea el director que mezcla de forma más brillante distintos subgéneros y utiliza un montaje rápido con guiones y diálogos que rozan lo absurdo y la genialidad más perversa, pero lo que sin duda define con brillantez en todas sus películas es el papel de la mujer protagonista, que además de sus exuberantes atributos, siempre es sujeto de deseo más que objeto de él, tal y como solían aplicar otros cineastas. Las chicas Russ Meyer, también denominadas *supervixen* o *megavixen*, se afianzan como verdaderas protagonistas, dueñas de su propio destino y totalmente independientes de los hombres. Los personajes femeninos de Russ Meyer saben lo que quieren y van a luchar por ello desde el primero al último fotograma del film. *Faster. Pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1966) es su película más conocida dentro de las minorías seguidoras de la serie B. La historia cuenta las aventuras de un trío de bailarinas gogó que viven para la

violencia. Su cabecilla, Varla, la Reina de las Tinieblas (Tura Satana), le rompe la espalda a un chico que participa en una carrera de coches ilegal y secuestra a su novia. Los diálogos son furiosos, llenos de dobles sentidos y de amenazas chulescas. Los movimientos de cámara son pertinentes y el montaje nos muestra la capacidad que Meyer tenía para la construcción audiovisual.

También respecto a Meyer, el agotamiento de las *nudie cuties* y el nacimiento del *roughie*, se dice en Nourmand y Marsh (2006):

En mitad de los años sesenta, con demasiados imitadores de Meyer produciendo un sinfín de variaciones sobre el mismo tema, el poder de la taquilla sobre los *nudie cutie* empezó a declinar. Y fue en este momento cuando Meyer empezó a agregar cada vez más violencia en sus películas. (...) *Motor Psycho* se centró en tres protagonistas masculinos. Esta fue una decisión comercial realizada en un intento de evadir la censura que había comenzado un renovado ataque a los desnudos. Fue un éxito de los autocines y se componía de acción simple y violencia. *Faster Pussycat! Kill! Kill!* fue concebida como una película hermana centrada en tres mujeres violentas como protagonistas. Los carteles de las películas de Meyer reflejan los cambios que estaban teniendo lugar en sus trabajos: de lo cómico, caricaturesco y de estilo irónico de sus primeros carteles a lo emocionante, electrizante y de tono mordaz de los posteriores.

Pero todavía el *roughie* podía evolucionar un poco más hacia algo que sus espectadores empezaron a demandar, hacia el *kinky*, “género que nació para dar una vuelta de tuerca al *roughie*, añadiendo más mordiente (es decir, más sexo, más violencia) a unas historias que ya andaban sobradas de elementos provocativos” (De Diego, 2014, p. 304), *kinky* relacionado sobre todo con el fetichismo y el *bondage*, esa forma de iconografía y prácticas sexuales en las que intervienen las mordazas y las cuerdas para someter al iniciado que busca el placer a través de estas filias. Existe toda una parafernalia e iconografía vinculada a la figura de la actriz y modelo Betty Page, que se popularizó en los años cincuenta por sus fotografías y cortometrajes que usaban el fetichismo, la lencería, los tacones de aguja y la dominación como elementos provocadores y eróticos, sin duda heredados de las revistas por correspondencia para adultos de principios de siglo en la ciudad de Nueva York, como *Bizarre* o *Exotique*. Para cerrar este capítulo, transcribimos lo que dice José de Diego (2014):

A ojos del espectador actual, la mayoría de los productos *kinky* de los años cincuenta son bastante comedidos. Su propósito era satisfacer cierta clase de deseo visual. Pero en general resultaban más divertidos que peligrosos. Esto cambió en los años sesenta, cuando el acento se desplazó del fetichismo al fanatismo. (...) En las cintas *kinky* la batalla por el poder sexual que se libra por debajo del erotismo visible sale a la superficie, sobre todo en las historias que giran en torno al dominio y la sumisión. La mayoría de las mujeres de estas películas no hacen otra cosa que someterse. Pero también es una mujer la que impone la disciplina (p. 307). (...) Olga (Audrey Campbell), la madre lasciva de *Sin in the Suburbs*, (Joseph W. Sarno, 1964) se hizo tan popular entre el público ávido de sensaciones eróticas que el productor George Weiss y el director Joseph A. Mawra se apresuraron a producir *Olga's Girls* (1964), *Olga's House of Shame* (1964) y *Mme Olga's Massage Parlor* (1965), una serie de películas a cual más sucia (p. 305).

El propio John Waters, al que hemos revisado al hablar del cine *underground*, llegó a asegurar que salió huyendo de la Universidad de Nueva York, porque allí solo hablaban de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) y que visionar *Olga's House of Shame* (Joseph A. Mawra, 1964) le hizo comprender que el cine era lo suyo.

Una de las películas que abre al subgénero de los *psychokillers*, otro filón del *exploitation* que tan prolífico será en los setenta y los ochenta, es *The Honeymoon Killers* (Leonard Kastle, 1969). Basada en un caso real de los años cuarenta, el largometraje integra en sí mismo una mezcla de *exploitation*, con una realización al modo de cine independiente de autor, que hace que el propio Truffaut (Nourmand y Marsh, 2006) la tome como referencia:

Fue el ilustre Martin Scorsese quien, originalmente, fue contratado para dirigir *The Honeymoon Killers*. Este habría sido su primer gran proyecto pero, fatídicamente, Scorsese fue reemplazado por Leonard Kastle. *The Honeymoon Killers* fue la primera incursión de Kastle en el mundo de la dirección e iba a ser la última. Él tenía, inicialmente, la intención de llamar la película *Dear Martha*, pero fue revocado por los productores ya que ellos querían un título mucho más *exploitation*. Utilizaron la música de Gustav Mahler y la película tenía una claridad espeluznante y sensacionalista pero con el estilo de la *nouvelle vague*. El director François Truffaut de la nueva ola Francesa la llamó su película americana favorita (p. 188).

La película está basada en la historia real de Martha Beck y Raymond Fernández, dos asesinos en serie de los años cuarenta. La prensa los apodó con el nombre *The Lonely Herat Killers* y finalmente fueron atrapados y ejecutados.

Los cineastas *roughie* “eran capaces de hacer películas no ya con poco presupuesto, sino con una falta total de medios. Milligan³⁶ por ejemplo solía rodar en 16mm, a la manera de los cineastas *underground* o experimentales” (De Diego. p. 222). Cerramos así el círculo que une la serie B, las *grindhouses* y el cine *underground* independiente, incluso con matices de autor, mezcla indisoluble de lo que luego serían en nuestro país las películas que conforman el fenómeno del *quinqi exploitation*.

³⁶ Andy Milligan: (EE.UU. 1929-1991). Guionista, director de fotografía, actor, montador, productor, director, y autor teatral del Off Broadway. Realizó veintisiete películas, especialmente de *softcore*, *sexploitation* y terror, realizadas entre 1965 y 1988.

Capítulo 3: El cine español de los sesenta

Hay que acostumbrarse a no dominar nunca del todo nuestro trabajo. Por eso, este oficio nuestro es un oficio de gente humilde. Al fin y al cabo, de lo que se trata es de interpretar y explicar la vida y los comportamientos humanos.

Mario Camus

3.1. El Nuevo Cine Español

El conocido como Nuevo Cine Español abarca una temporalidad abstracta según el autor que la delimite. Lo que sí parece seguro es que coincide en un tiempo político muy concreto que antecede a cierto aperturismo de la dictadura franquista. Coincide con el aire renovador de 1962, con la llegada, de nuevo, de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía hasta su disolución en noviembre de 1967 y el cese de su director en diciembre del mismo año. Juan Miguel Lamet define en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002) como el final del Nuevo Cine Español “cuando sus integrantes entran en la industria”. Pero cabe añadir que, para llegar a este momento específico y a los títulos y cineastas que forman parte de estas filas renovadoras del Nuevo Cine Español, los intentos predecesores de la década de los 50 y las ya citadas Conversaciones de Salamanca cobraron relevancia para el cine español de la década de los sesenta y la primera mitad de los setenta.

Se suele citar en esas filas del Nuevo Cine Español a cineastas de la talla de Carlos Saura, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Antonio Mercero, Manuel Summers, Francisco Regueiro, Pedro Olea, José Luis Borau, Miguel Picazo, Javier Aguirre o Angelino Fons, entre otros. Son los nombres de la renovación del cine español bajo la tutela de la Escuela Oficial de Cine (EOC), antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), en la que el propio Carlos Saura fue profesor. Esta generación de cineastas son valedores del trabajo precedente de Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Fernando Fernán Gómez, que estuvieron presentes en las citadas Conversaciones de Salamanca, y cuyas posturas estuvieron diametralmente opuestas en dicha reunión, especialmente las de Bardem-Berlanga. Como veremos, y a pesar del éxito en las carreras de estos tres cineastas, a ellos (junto a otros tantos) se les atribuye la ruptura con el cine profranquista anterior a las reuniones salmantinas, y a su vez los cineastas del Nuevo Cine Español suponen la ruptura con aquellos a los que acusaban de realizar un cine escapista frente a la nueva ola europea, en la que imperaba

un cine comprometido, realista y de autor. Y esto a pesar de que los tres citados fueron precursores en España también de ese nuevo cine que surgió en Italia o Francia.

Estas dos formas distintas de concebir el cine, y entendidas por muchos como incompatibles, entre un cine de autor frente a un cine comercial que atiende las expectativas del público, desembocó en España en la conocida como la *tercera vía* del cine español. De ella, señala Caparrós Lera (1999, pp. 149-150):

La tercera vía del cine español es una especie de propuesta de encontrar una salida *digna* al cine español (una vez muerto y enterrado el denominado Nuevo Cine Español), tanto desde el punto de vista industrial como temático, dejando a un lado todo tipo de preocupación estética.

Ya hemos visto en capítulos anteriores que el cine policíaco (con las características que permitía la censura, adaptadas del *noir* americano y europeo) como cine criminal de base para el *quinqui exploitation* (con los rasgos propios que veremos en el siguiente capítulo, influenciado en la forma por el *underground* y por la serie B estadounidenses) se agota en España en el año 1965. Es un ciclo que como género convive con otras formas de hacer películas, unas más populares y otras más arriesgadas como expondremos a continuación. Así pues, hagamos un recorrido más o menos breve.

Según Luis Enrique Torán (en Llinás, 1989), en su artículo “Nuevo Cine Español: tiempo de renovación”:

Los historiadores acostumbran a dar la fecha de 1953 para señalar el nacimiento del nuevo cine español. Tal elección responde al año de producción de *Bienvenido, Mister Marshall*, primera obra de Bardem y Berlanga, alumnos de la promoción número uno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Son evidentes los nuevos planteamientos que tales jóvenes autores adoptan ante la narración cinematográfica y que van a confirmar cada uno de acuerdo a sus peculiares estilos, según su quehacer se va dilatando en nuevas obras. Estos planteamientos son especialmente manifiestos en el plano del contenido y en el narrativo, así como en las significaciones intrínsecas críticas que sus temáticas conllevan (p. 93).

También se considera muy importante la ruptura que supuso un sistema laboral que debía pasar por el sindicato vertical, en una serie de fases jerarquizadas en los distintos departamentos cinematográficos, y con la llegada de García Escudero a la dirección

general “el incluir titulados en los proyectos de producción facilitaba la concesión de las ayudas previstas al cine español. Todo esto contribuyó en gran medida a la incorporación al mundo profesional de los titulados del Instituto o Escuela Oficial de Cinematografía”.

Por su parte, José Enrique Monterde (en Heredero *et al.*, 2003) relaciona las distintas nuevas olas del cine en todo el mundo con el fenómeno español:

En realidad, solo desde la contestación positiva a semejantes cuestiones podrían *homologarse* las dos esenciales manifestaciones españolas del *nuevo cine*, bien con movimientos predecesores como la *nouvelle vague*, el *free cinema* o el *new american cinema*, bien con otros coetáneos en los más variados lugares de Europa primero y del resto del mundo después. (...) los *nuevos cines* españoles tuvieron mucho de mimetismo, de adopción de alternativas foráneas, todo lo más cruzadas con ciertas tradiciones propias, por supuesto venidas de más allá del campo estrictamente cinematográfico (pp. 11-12).

Para recordar la relación directa de las Conversaciones de Salamanca con las nuevas generaciones de cineastas, que no tenían fácil tarea ni debían intentar encontrar un público, el propio Monterde aclara al respecto:

José M^a García Escudero –director general de Cinematografía y considerado por muchos como *padre* de un Nuevo Cine Español que hundía las raíces en el espíritu de las Conversaciones de Salamanca (1955)– era consciente de ello y algunas de sus medidas se encaminaban hacia ese objetivo, pero de forma insuficiente y superficial, puesto que si bien el Gobierno franquista estaba relativamente de acuerdo en asumir cierta *apertura* cinematográfica, esta debía transcurrir dentro de un *orden* tan restrictivo como asfixiante (p. 13).

Se ha hablado y escrito mucho sobre las Conversaciones de Salamanca y encontramos una visión (Pérez y Alonso, 1995) muy resumida y crítica no solo con el propio encuentro, sino además con alguno de los historiadores y pensadores que han escrito sobre ello. Nos recuerdan estos autores a los profesionales que han reflexionado acerca de este encuentro tan importante para el cine español: Román Gubern, Octavi Martí, Emilio C. García Fernández, Carlos F. Heredero, Miguel Marías, Fernando Vizcaíno Casas y José María Caparrós Lera, que, desde antagónicas ideologías, han coincidido

injustamente en tildar de triste la historia del cine español y lo han hecho por prejuicios políticos o culturales cuya génesis se encuentra en el espíritu de Salamanca:

En realidad, dicho espíritu implica una extraña, si no absurda, simbiosis entre marxistas camuflados, falangistas de vanguardia, nacional-católicos, liberales orteguianos e incluso individualistas recalcitrantes, explosiva mezcla cuyo aglutinante era el rechazo de la tendencia idealista dominante en el cine español de la época. Si respecto al pasado de nuestro cine todos estaban más o menos de acuerdo, en lo referido al futuro de éste el desacuerdo era grande. García Escudero deseaba un cine crítico de perspectiva católica, mientras que Bardem lo pretendía comunista y Berlanga prefería insertar el mensaje dentro del cine comercial. Con todo, la influencia decisiva en las conclusiones resultó ser la de la izquierda, hasta el extremo de que el franquismo más duro reaccionó con una campaña de prensa contraria a las Conversaciones, con el cese del director general de Cinematografía y con la prohibición de *Objetivo*, así como del Primer Congreso Nacional de Escritores Jóvenes (p. 19).

Cuando José María García Escudero llegó en 1962 por segunda vez a la Dirección General de Cinematografía aplicó lo que a su entender se manifestaba como necesario en las Conversaciones de Salamanca, y publicó en 1963 nuevas normas de censura. Y como sugieren Pérez y Alonso (1995, p. 19) “no satisfizo las esperanzas de la izquierda, aplicando solo las reformas correspondientes a su concepto cristiano del cine, definido por la influencia de las tendencias neorrealistas, del cine francés de autor y aquel cine norteamericano más próximo al testimonio social”.

Sobre las Conversaciones de Salamanca y respecto a que Berlanga, Bardem y Fernán Gómez fueron defenestrados por las políticas posteriores por considerarles disidentes y por la apuesta directa que García Escudero hizo por los alumnos de la EOC, el propio Berlanga confiesa a Jesús Franco (2005), en una suerte de entrevista biográfica del maestro de la serie B española al maestro de la comedia coral, acerca de las posturas radicalizadas sobre lo reñido entre un cine popular y un cine intelectual:

Ya en aquellas pretendidamente maravillosas conversaciones de Salamanca, organizadas y manipuladas por los marxistas más radicales, parecía que habían encontrado la piedra filosofal para hacer del cine español una fuerza de choque revolucionaria. (...) Los organizadores abochornaban a los directores que se habían dejado comprar por el cine comercial. Desde el escenario, el director del evento

señalaba con dedo acusador “a estos pobres desgraciados” y los tachaba de vendidos, de escapistas, de haber abandonado el cine profundo y social que ellos propugnaban para entregarse a Joselitos y Marisoles. (...) Antonio del Amo, que había sido un revolucionario en su primera juventud, pidió perdón públicamente por haberse entregado a los brillos engañosos del éxito fácil. A mí me daba pena verle llorando mientras su acusador seguía hurgando en su corazón con los peores epítetos. (...) El acusador se aproximó a mí triunfante. Yo estaba en una butaca, en la sala, medio acojonado:

-Y tú, Berlanga, el supuesto renovador, el compañero de Bardem, el estandarte del nuevo cine, ¿no te da vergüenza hacer ese cine escapista? (...)

-Pues sí, hago un cine escapista, porque lo que quiero es que la gente se escape de su tristeza y vaya a ver mis películas. (...)

Fue el primer choque público de dos mundos, de dos puntos de vista que siguen encontrados sin remisión. En general, sigo denostado por los mismos hombres que me abucheaban en Salamanca, o por sus nietos (pp. 235-236).

Pero, pese a que el comienzo del primer cambio pudiese estar en Berlanga-Bardem en 1953, son varios los textos que colocan a la cabeza del Nuevo Cine Español a Carlos Saura y a su película *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) como precursora del movimiento. Para nuestro estudio, esta primera película de Saura resulta muy relevante, ya que la consideramos precursora absoluta al poner el punto de vista en jóvenes delincuentes del extrarradio del Madrid de principio de década. En cuestiones temáticas, además de la dirección de Saura, descubrimos el gran valor que posee su guión, escrito por Mario Camus. Compañeros de la Escuela Oficial de Cinematografía cuando aún se llamaba Instituto, Saura y Camus se embarcaron en este proyecto que produjo Pere Portabella y al que convencieron durante un viaje en coche a Barcelona. Cuando los dos cineastas volvieron con la aceptación de Portabella, aún no tenían muy claro lo que iban a rodar. El proceso nos lo cuenta Juan Carlos Frugone (1984, p. 26): “*Los golfos*, con alegría y casi asombro de Mario, finalmente se rodó. Era acceder un poco a la concreción de los sueños. Había un atisbo de profesionalidad, pero también cierta sensación de amateurismo. Igualmente se seguía adelante”. Más tarde Saura le pide adaptar un cuento de Ignacio Aldecoa; el producto es *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), que finalmente Saura abandona y que el propio Camus dirigirá. Esta película bien podría

considerarse también precursora del *quinqui exploitation* por la manera en que trata el mundo del boxeo desde dentro, sin concesiones y con las consecuencias nefastas para su protagonista, al que el propio Camus dibuja como un esclavo de la mafia. En una entrevista concedida a Sánchez Noriega (en Heredero *et al.*, 2003), el mismo Camus habla de las complejidades que tuvo el rodaje que finalmente produjo Iquino, el padre del cine policíaco español:

Antes de terminar *Los farsantes* ya me habían propuesto otra película y le ofrecí a Iquino el guión de *Young Sánchez*. El contrato era leonino, pues una cláusula decía que, si me pasaba de los metros previstos, los tenía que pagar yo, y la rodé en menos de un mes (...) El último plano de *Young Sánchez* queda un tanto abrupto porque no pude hacer otra toma, ya que me quedé sin película (p. 254).

Podemos reconocer en esto que a las dificultades inherentes que la censura y el control gubernamental habían impuesto durante el franquismo también se añadían las propias del sector, en cuanto a las abruptas condiciones de producción. Es esta una característica histórica, intrínseca de nuestro cine español. Muchos cineastas han tenido que autoproducirse y en ocasiones intentar una distribución independiente que no ha podido competir en circuitos comerciales más allá de festivales, foros y encuentros. Y por supuesto, imperando la censura, que marcó de forma decidida a los cineastas de toda esta etapa, como encontramos en la opinión de Fernando Lara (en Palacios, A. *et al.*, 2004):

Pese a la censura, a la represión y a lo demás, hay una serie de autores, hay las películas de Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Edgar Neville, Marco Ferreri, todo el llamado Nuevo Cine Español de los sesenta, con Saura, Patino, Picazo, Fons, Regueiro, Camus o, ya en los setenta, Manuel Gutiérrez Aragón, Pilar Miró o José Luis Borau. Mucho cine español, que se libraba como podía, metiéndose en los entresijos del sistema, arañando en sus contradicciones, tratando de ser más hábiles que la propia censura, planteando temas en términos parabólicos o metafóricos y demás recursos imprescindibles (p. 125).

También desde el punto de vista del cine de género en España (entre los que el fenómeno del *quinqui exploitation* se encuentra), el Nuevo Cine Español supuso un impulso renovador para las nuevas narrativas y las nuevas formas que cambiarían definitivamente el cine español. En palabras de Ángel Sala (2010):

El llamado Nuevo Cine español fue una reacción en principio contra un cine de carácter *hereditario* que se había instalado en España, buscando en la atipicidad su nota de carácter, aunque las ventanas hacia el exterior nunca estuvieron excesivamente abiertas, con leves influencias de movimientos europeos, como la *nouvelle vague* o cineastas de poderoso influjo como Michelangelo Antonioni. (...) realizaron una descentralización en las localizaciones, realizando un cine desde las provincias y abordando los temas clásicos desde perspectivas en ese momento transgresoras o rupturistas (...), la gran revolución estética y conceptual del imaginario de autor español se produce gracias a Carlos Saura y desde su fundamental *La caza* (1966) (...) inaugura la creación en la dinámica del cine español de un tratamiento del espacio simbólico, marcado por el tiempo y por el horror de la historia (pp. 64-65).

Según el autor que se cite, el número de películas y realizadores pertenecientes a esta nueva ola de cine de autor español, puede tener un calibre u otro. Para Casimiro Torreiro (en Gubern, R. *et al.*, 2010, p. 309), el Nuevo Cine Español “fue un movimiento heterogéneo que produjo una nómina de hasta 48 realizadores debutantes entre 1962 y 1967, una serie de films de interés y calidad desigual y de escaso impacto entre el público”.

Pero a pesar de este negado apoyo del público, que se inclinaba por los géneros que ya hemos comentado y que contaban con el apoyo masivo del espectador, lo que resulta innegable es la calidad técnica y artística de algunos de los títulos del Nuevo Cine Español, como los ya citados de Saura *Los golfos* (1959) y *La caza* (1966) o *Peppermint Frappé* (1967), en la que el director inicia una andadura imparable para conformar una filmografía singular, después incluso de superado el período más exultante de este fenómeno. Resulta curioso comprobar que la incursión en el *quinqü exploitation* del director aragonés suele estar completamente obviada por parte de muchos críticos y expertos en cine español.

Nos parece fundamental no olvidar las ya citadas *Los farsantes* (1964) y *Young Sánchez* (1964), de Mario Camus, por ser este uno de los cineastas que, con exquisita trayectoria, retrata a personajes emblemáticos y perdurables en el tiempo. Del mismo año son también *La tía tula* (Miguel Picazo, 1964), y además merecen citarse *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963) y la más emblemática del Nuevo Cine Español según algunos autores: *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), diez años después de haber impulsado las Conversaciones de Salamanca.

No obstante, debemos tener en cuenta que el fenómeno del Nuevo Cine Español cohabita con otros géneros muy populares y que albergan en sí mismos el concepto de *exploitation*, puesto que desarrolla los temas con que se nutrieron muchas pantallas a las que el público acudía masivamente. Reseñamos aquí las palabras de Miquel Porter (en Sánchez Barba, 2007) a fin de comprender de forma bastante irónica en qué consistían:

Miquel Porter bautiza felizmente al cine comercial de los sesenta como *les set plagues* (las siete plagas). Si hasta ese momento la producción de melodramas, comedietas blancas, relatos policíacos, folclore adulterado, mitohistoria, anticomunismo de pocos vuelos y hagiografía moralista, poblaron nuestras pantallas, desde 1961 aparecerán para nuestra desgracia estos subgéneros: 1) la promoción turística, 2) el filme de infancia y familia, auténtico filón (ej.: *Los siete bravísimos* [Klimovsky, 1964] o, del mismo año, *La primera aventura*, de Demicheli), 3) los *peplums* y otras aventuras vestidas de historicidad, 4) las cintas de agentes secretos, 5) el *yeyeísmo*, 6) los *spaghetti western* y 7) los filmes conmemorativos de los *veinticinco años de paz*. En el cine de género, con sus variantes *espurias subgenéricas*, se desarrollarán el *peplum*, el cine de espías, el *spaghetti western* -utilizando los exteriores de Almería, Torrejón (Madrid) y Esplugas (Barcelona)- y un cine de acción bien fabricado como el de Antonio Isasi-Isasmendi con *Estambul 65* (1965) y *Las Vegas, 500 millones* (1967) con frecuentes coproducciones (p. 54).

Por otra parte, debemos aludir a que los directores del Nuevo Cine Español, como Basilio Martín Patino, Mario Camus, Francisco Regueiro, Antxón Eceiza, Pedro Olea, Julio Diamante, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau, Antonio Mercero, Víctor Erice, Angelino Fons, José Luis Egea o Jordi Grau, entre otros, recuperaron los espacios olvidados hasta entonces, las provincias, los lugares alejados de Madrid, como nos recuerda Sánchez Barba (2007):

Muchos de estos directores privilegiaron “escenarios y personajes de la provincia” puesto que procedían de ciudades no cosmopolitas. En su pretensión estaba la idea de abordar “temas viejos desde un prisma nuevo” transmitiendo una cierta crítica, su desencanto y las dificultades de relación con familias especialmente traumatizadas por las vivencias de la Guerra Civil (p. 55).

Por lo demás, los llamados disidentes del régimen (Berlanga, Bardem y Fernán Gómez) siguieron haciendo películas. En los años sesenta sufrirán un auténtico ostracismo estos

cineastas innovadores y de la disidencia, como Bardem, Berlanga y Fernán Gómez, que “sufrió los fracasos comerciales de *El mundo sigue* (1963) o de *El extraño viaje* (1964)” (Sánchez Barba, p. 55), padeciendo la marginación política por firmar en 1963 una carta abierta al ministro de Información y Turismo en protesta por el trato dado a los huelguistas de las minas asturianas.

Nos resulta muy satisfactorio volver a comprobar cómo el cine de género, que siempre contó con el seguimiento del público y la popularidad, además de lo que suponía económicamente para el desarrollo del sector, siguió sin tener el respaldo de la crítica. José Luis Borau, integrante también del Nuevo Cine Español, comenzó con un *spaghetti western* ante la atónita mirada de sus compañeros, que comenzaron a tildarle de ser “un vendido”. En sus declaraciones en el documental *De Salamanca a ninguna parte*, dirigido por Chema de la Peña en 2002, el propio Borau reconoce:

Lo hice lo mejor que pude, lo mejor que supe, y aprendí mucho. (...) Luego ya la segunda película, *Crimen de doble filo*, fue de encargo y pertenecía al Nuevo Cine Español (...) por su coguionista Juan Miguel Lamet (...), pero en aquella época también una policíaca se consideraba una película necesariamente menor.

El cine de género, a pesar de sus posibilidades y de sus aciertos, parecía estar fuera de los ámbitos intelectuales. Pero afortunadamente los prejuicios debían romper barreras con el tiempo, y el tiempo nos da la oportunidad de conceptualizar en su justa medida.

El segundo fenómeno del cine español de los sesenta y primeros setenta es la llamada Escuela de Barcelona, con unos valores que se acercan a la experimentación formalista, trazando una reflexión que viaja desde las propias necesidades de los cineastas hacia la percepción sobre los medios de comunicación de masas y la publicidad.

3.2. La Escuela de Barcelona

Casi como una continuación al período del fenómeno del Nuevo Cine Español, que se encontraba centralizado en Madrid y en el que hacia el año 1966 sus cineastas iban tomando distintos rumbos, surge un movimiento de cine independiente en Barcelona, ajeno a las ayudas económicas estatales y desconectado de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), que se lleva a cabo entre 1965 y 1970. Este movimiento de producciones realizadas en su mayoría en régimen de cooperativa tiene un fuerte carácter vanguardista y de experimentación de la imagen. Sus principales artífices fueron Ricardo Muñoz Suay (impulsor también de las Conversaciones de Salamanca) y Joaquim Jordà, los primeros en hablar directamente de este fenómeno. Debemos adelantar que Muñoz Suay junto a José Antonio Pérez Giner fundan la productora Profilmes en Barcelona, factoría de cine de subgéneros que dio el pistoletazo de salida al desarrollo profundo del *quinqui exploitation* con *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

Las principales cineastas de la Escuela de Barcelona son Pere Portabella, José María Nunes, Jacinto Esteva, Carlos Durán, Vicente Aranda, Gonzalo Suárez, Jorge Grau, Juan Amorós, el arquitecto Ricardo Bofill, Jaime Camino, Román Gubern y el propio Jordà.

Para comprender mejor el efecto del movimiento barcelonés, de impronta vanguardista e independiente, frente al madrileño, protegido y dirigido a distanciarse del cine comercial, hagamos una reflexión sobre el momento político y social, y la manera en la que el cine empieza a reflejar esas posturas encontradas entre su labor social de representación y su finalidad comercial, que creemos provoca que Barcelona responda de manera diferente y en la búsqueda de otros intereses. La situación del cine español, según Carlos Heredero (2003, p. 51), pasa por “los choques con la censura y los desajustes entre los niveles de producción que fomentarán, tras 1962, una deriva hacia los subgéneros comerciales en boga. En esos años se producirá el llamado ‘desembarco de Hollywood en España’”.

Este panorama de producción se encontraba centralizado en Madrid. Y en él combatía esa constante dicotomía entre lo comercial de un cine de género muy definido y un cine social con intenciones europeístas, protegido y *conducido* por políticos desarrollistas. Cataluña arremetió con un movimiento vanguardista, personal y decididamente

internacional. Para entender el sentido de la Escuela de Barcelona, citamos las palabras de José Antonio Martínez Bretón (en Heredero *et al.*, 2003), que nos dice:

Este movimiento catalán, depositario de unas servidumbres estéticas y vitales muy personales, difícilmente podría haberse manifestado en un marco histórico y geográfico distinto. Con o sin aval doctrinal, o imprecisa hondura en la formulación de su propuesta narrativa, esta autoproclamada escuela, como plataforma publicitaria, inhala un aroma mediterráneo (...). La originalidad y el sentido vanguardista del grupo, así como la razonable unidad de criterios estéticos, dotan a este movimiento de tal protagonismo que su nexos con el llamado Nuevo Cine Español se sitúa tan solo en la órbita de lo administrativo (p. 163).

Para sintetizar el carácter del grupo de la Escuela de Barcelona, Domènec Font (en Heredero *et al.*, 2003) cita el texto que integra un manifiesto fundacional, que “estaba más inspirado en el *new american cinema group* que en la *nouvelle vague*”. Como veremos, es escueto, claro y sin tapujos. Lo firma Joaquim Jordà en una *falsa* entrevista con Carlos Durán, pues estrenaba su película *Cada vez que...* (Carlos Durán, 1968), y fue publicado en 1967 en la revista madrileña *Nuestro Cine*. Ahí se declaraban pretendidamente las características de la Escuela de Barcelona:

- Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
- Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
- Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- Carácter experimental y vanguardista.
- Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
- Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
- Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
- Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.

-Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores (pp. 178-179).

Una vez reseñado el manifiesto, el propio Font desmitifica muchos de estos preceptos que durante el período de desarrollo de la Escuela de Barcelona pudieron demostrarse o desmontarse. Entre sus críticas, veamos primero una que demuestre:

A pesar de la referencia *Godard-nouvelle vague*, la condición experimental y vanguardista del punto cuatro del Manifiesto remitía más a la Escuela de Nueva York, algunas de cuyas películas, como *Shadows* de Cassavetes, *On the Boverly* de Rogosin o *The Cool Worl* de Shirley Clarke fueron programadas en las sesiones de la Linterna Mágica de Perpignan. Al referente de Nueva York se refiere a menudo Muñoz Suay desde su columna de *Nuevo Fotogramas* y solo falta que en Pésaro Jonas Mekas cualifique *Dante no es únicamente severo*, el manifiesto fílmico de la EB (Escuela de Barcelona) como la mejor película española que había visto en su vida en contraste con las asperezas de la crítica francesa, para que el *underground* de Nueva York se convierta en el amigo americano por la condición experimental y *no narrativa* de sus obras y su desapego a la distribución comercial (p. 179).

Como podemos comprobar, se reconoce una relación directa entre la Escuela de Barcelona y el cine *underground* neoyorkino, representado en Jonas Mekas, que respalda la propuesta, legitimándola. Pero veamos ahora cómo el mismo Font arremete directamente contra el mismo fenómeno:

A tenor de los costes medios de las películas, convenientemente incrementados cara al Ministerio, es de justicia señalar que a los realizadores y a los productores no les costó prácticamente ni un duro (...), una carrera pública tardía y en conjunto bastante desoladora, con *happening* incluido en los cines de Barcelona donde llegaron a estrenarse (Arcadia, Atenas, Publi), cuando la EB (Escuela de Barcelona) ya estaba agonizando y eran más fáciles los improperios que las bendiciones (tónica, por lo demás, de gran parte del Nuevo Cine Español). De modo que cine subvencionado y auto-producido como el de la *nouvelle vague*, pero a mil leguas de su condición de fenómeno social y de su repercusión pública (pp. 181-182).

La Escuela de Barcelona también sirvió de apoyo al posterior cine de ciencia ficción que se ha realizado en España. Si bien la ciudad condal sirvió de marco para el ciclo policíaco español más auténtico de manera industrial y profesional, y teniendo en cuenta

el amateurismo del movimiento del que estamos hablando, no es de extrañar que el *quinqui exploitation* se sirviera de ambas propuestas, dependiendo del cineasta que aborde la película en cuestión dentro del ciclo. El sello IFI y la labor posterior de productoras como Profilmes hicieron de esta conjugación el mejor caldo de cultivo para el cine quinqui.

Otra característica de la Escuela de Barcelona es su predisposición a la ciencia ficción, que supuso las bases para una futura asociación de Cataluña con el género fantástico. Véanse dos casos particulares de esta relación: primero, el Festival Internacional de Cinema de Cataluña (Festival de Cine Fantástico de Sitges); y segundo, el interesante rescate que hará en la década de los 2000 la productora Fantastic Factory, asociada a Filmmax, rodando varios títulos del género fantástico que homenajean a títulos de la serie B americana más reconocida, con algunos de sus directores y actores fetiche, como *Arachnid* (Jack Sholder, 2001) o *Beyond Re-Animator* (Brian Yuzna, 2003). La relación entre ciencia ficción y la Escuela de Barcelona está perfectamente reseñada por Ángel Sala (2010), que además de ensayista es el director del citado festival:

Promocionada desde la revista *Fotogramas* por el productor y guionista Ricardo Muñoz Suay, entre 1965 y 1970. (...) Fue un movimiento aperturista de muchísima más influencia para el cine fantástico que el llamado Nuevo Cine Español de la época, ya que muchos autores utilizaron estilemas del imaginario (sobre todo de la ciencia ficción) para expresar su ruptura con el cine producido en la época (...). *Fata Morgana*, de Vicente Aranda exploraba el desconocido territorio de la fantaciencia y lo hacía no desde presupuestos propios del cine de serie B de épocas recientes de Hollywood, sino desde presupuestos más culteranos y europeos, partiendo del guión de Gonzalo Suárez (pp. 66-67).

Para Casimiro Torreiro (en Gubern, R. *et al.*, 2010, p. 321), “cuajó en Barcelona un grupo inquieto de aspirantes a cineastas, (...) con señas de identidad comunes, casi todas nacidas de un posicionamiento a la contra respecto al cine establecido, incluido en él el Nuevo Cine Español”. De hecho, se dice que no solo a la contra de los diplomados en la Escuela Oficial de Cinematografía en Madrid, sino de todo el cine comercial, el realizado en la capital de España y en la propia Ciudad Condal. Los títulos más significativos son la ya citada *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967), *La piel quemada* (José M^a

Forn, 1967), *Los felices sesenta* (Jaime Camino, 1964) y *El extraño caso del doctor Fausto*, (Gonzalo Suárez, 1969).

En la entrevista que Sánchez Noriega realiza a Mario Camus (en Heredero *et al.*, 2003), el realizador santanderino habla de su contacto en Barcelona con estos cineastas, y de cómo la propia ciudad insuflaba su carácter en sus trabajos. Además, habla de ese posible enfrentamiento entre los dos fenómenos, el Nuevo Cine Español al que él pertenece, representado en Madrid y en la periferia por los cineastas provenientes de las provincias, y la Escuela de Barcelona:

Conocí una Barcelona muy brillante en la que conocí a todos estos amigos (...) Tenían una manera de entender las cosas por la que preferían la sofisticación al realismo; eso siempre me llamó la atención (...). Entonces nosotros éramos los mesetarios y ellos la Escuela de Barcelona brillante. Había ese enfrentamiento que no se correspondía - insisto- con la literatura (p. 255).

Existen dos momentos concretos en los que, partiendo de las Conversaciones de Salamanca en 1955, se reúnen en distintos años y lugares para pulsar el ritmo del cine español: Sitges y Benalmádena. Con parecidas intenciones culturales, sectoriales y profesionales (y distintas políticas), nos referimos a las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, que se celebraron en Sitges en octubre de 1967. Jornadas que propiciaron la futura Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror, que ya hemos mencionado (Festival Internacional de Cinema de Cataluña – Festival de Cine de Sitges). Las conclusiones de estas jornadas son recogidas por Vidal Estévez (en Heredero *et al.*, 2003) y son las siguientes:

- a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b) Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un sindicato de base democrática.
- c) Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anejos.
- d) Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernamentales ni administrativos, directos o indirectos.
- e) Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.

- f) Supresión de interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato Democrático.
- g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición, por el Sindicato Democrático.
- h) Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) (p. 198).

El propio García Escudero (1978, p. 253) escribe en su diario como director general de la cinematografía española lo que a su parecer significó este encuentro en Sitges en relación al de 1955: “Los de Salamanca teníamos los pies en la tierra. Estos los han echado por alto”. Las jornadas se clausuraron con una gran polémica, secuestro del material, cierre de la oficina de prensa y algunos arrestos.

No menos polémicos fueron los encuentros en Benalmádena. Ya superada la explosión del Nuevo Cine Español y con el agotamiento de la Escuela de Barcelona, comenzaba la nueva década con un futuro incierto y expectante. Muchos de los diplomados en la Escuela Oficial de Cinematografía presentaban ya carreras continuadas, aunque dispares, y la Escuela de Barcelona también había resultado muy interesante en cineastas de progresión y en un movimiento *underground*. Durante la celebración en 1970 de la Segunda Edición de la Semana de Cine de Autor, creada por Mamerto López Tapias, se presentó el *Manifiesto del Cine Pobre*, escrito por Enrique Brasó, crítico de la revista *Fotogramas*, y que describe Vidal Esteve (en Heredero *et al.*, 2003):

La explicitud del manifiesto deja meridianamente clara la finalidad que se perseguía y los medios a usar para su logro: “Roer lo máximo de protección, la doble cuota, los festivales (ya que imposibilitados de crear un sistema de exhibición en circuito paralelo, teniendo que pasar por el tubo, resulta purista y claramente incongruente rechazar la segunda parte –protección, subvenciones– de un sistema ante el que antes hay que tragar: censura, permisos, cartón de rodaje...), intentar colocar las películas como sea, dar la batalla de la distribución, sustituir el híbrido de la imposible fórmula mágica ‘Calidad más Comercialidad’ por el de un cine de autor *importante* y prestigioso, rodar, rodar, rodar, HACER UN CINE POBRE como nuestra pobre realidad, hacer un cine español de verdad... o marcharnos todos a casita”. Las antípodas de

Sitges. Un pragmatismo a prueba de bomba. Porque su fragilidad se manifestó pronto, en Benalmádena (p. 208).

Vidal Esteve se refiere a que, más que un escándalo de tipo político con motivo del manifiesto propiamente dicho, lo que sí ocurrió fue un desencuentro entre las enfrentadas dos Españas de la izquierda y la derecha. Al parecer, ante el descontento sobre los premios, algunos realizadores, entre ellos Ricardo Franco, levantó el puño derecho, frente a otros que lo alzaron cantando el *Cara al sol*. La Policía intervino y se realizaron detenciones.

La reflexión a la que llega Vidal Esteve es compartida por muchos críticos e historiadores acerca del futuro inmediato del cine español en la década que se acercaba y la siguiente, en referencia a que “lo acontecido en Benalmádena fue síntoma de lo que más adelante, ya en plena transición y, posteriormente, en los ochenta, iba a manifestarse a lo grande: la hipoteca de unas supuestas ideas de izquierdas a favor de los intereses personales, de la autoafirmación profesional” (p. 209), dejando de manifiesto la incapacidad de este país por agruparse y ponerse de acuerdo, aunque fuese meramente en la protección de su cinematografía, en una constante dialéctica entre la importancia del cine de autor y la necesaria presencia del cine comercial, con el fin que se sigan rodando películas.

La década de los setenta es el punto y seguido para el fenómeno de esta investigación: El *quinqui exploitation* permanece dormido durante los primeros años, a pesar de los primeros acercamientos al delincuente juvenil de Ignacio F. Iquino, con una larga trayectoria como hemos visto en el cine policíaco y la industria cinematográfica de Barcelona. Si bien lo retomará en varios títulos del subgénero que estudiamos, lo hará siempre desde una óptica erótica. Hasta que irrumpe en escena un joven vasco, Eloy de la Iglesia, que empieza a dar sus primeros pasos en Madrid, no sin cierta controversia con el órgano censor. Muere el dictador y todo se acelera considerablemente. José Antonio de la Loma, estrecho colaborador de Iquino en sus películas policíacas, detonará el fenómeno en 1977, coincidiendo con la derogación de la censura. Comienza el fenómeno cinematográfico español *quinqui exploitation*.

4. CUERPO DE ESTUDIO: EL QUINQUI EXPLOITATION

4.1. Nacimiento del cine quinqu

¡Claro, tío, con la droga que sale de aquí, se podría colocar toda España!

El Muertes y el Jato.

Chocolate (Gil Carretero, 1980).

Dicen las crónicas coetáneas al nacimiento del cine quinqu, o sea, las de 1976, que el término quinqu ya se había puesto de moda, tanto por la prensa de sucesos como por aquellos que por comodidad no usaran otra. Así que, según León-Ignacio (1976):

La palabra quinqu designa, para la mayoría de gentes, a cuantos a punta de navaja o de pistola, viven al margen de la ley. Pero, además, se ha convertido en un sustituto cómodo para quien al escribir un reportaje, o incluso una simple gacetilla, ha agotado ya los sustantivos, como malhechor o criminal, y no quiere repetirse. Entonces recurre a ella (p. 21).

El propio autor ya nos pone de manifiesto el mal uso que por entonces encontraba en la enciclopedia consultada, dejando claro que los conceptos manidos venían mal reinterpretados una y otra vez: “en el volumen VIII de la *Gran Enciclopedia Larousse*, editada en castellano por Planeta en 1963, encontramos la siguiente definición: ‘Quinqu: delincuente contra la propiedad que opera en pequeñas bandas’. Es decir, que lo convertían en una simple especialidad criminal” (León-Ignacio, 1976, pp. 21-22). Para advertirnos finalmente de que “esta imagen del quinqu no es más que una deformación de la verdad (...), ni todos los quinquis son delincuentes, ni todos los delincuentes son quinquis”. Por otra parte, resume (1976, p. 11) los grupos o etnias que la sociedad ha dejado de lado por creer que “dejamos en la cuneta a todos aquellos que, por una razón u otra, no podían seguir el mismo ritmo (...), los gitanos, los quinquis, los jurdanos, los agotes, los moinantes, los pasiegos, los vaqueiros de alzada, los maragatos...”

Pero, como ya apuntábamos en la introducción al estudio, si buscamos hoy (2015) el significado³⁷ de la palabra quinqu, leemos lo siguiente:

Quinqu: Acort. argótico de quincallero.

³⁷ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/> y recuperado el 25 de mayo de 2015.

1. m. y f. Persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante. U. t. c. adj.

2. m. y f. despect. Persona que comete delitos o robos de poca importancia. U. t. c. adj.

Quincallero, ra.

1. m. y f. Persona que fabrica o vende quincalla.

Quizá la definición de 1963 no difiera mucho de la de 2015, salvo por el aviso de que se trata de un calificativo despectivo y que se usa como tal. La descripción real, profunda y comparada que el propio León-Ignacio (1976) realiza del quinquí es:

Son altos, de tez y ojos claros. Llegaron a España, procedentes de la lejana India, a finales del siglo XV. Viven de un honrado comercio nómada, basado en trueques y chamarileos, y hasta muy poco fueron, en los pueblos y comarcas aislados, los heraldos de la novedad, los portadores de noticias y rumores: son los quinquís. Alguno de ellos, como el Lute, ha saltado a la fama por el camino del crimen. Pero solo la falta de información, que siempre da lugar a malentendidos, justifica que la palabra quinquí haya pasado a ser sinónimo de delincuente (p. 252).

Eleuterio Sánchez, popularmente conocido por el Lute, fue detenido por primera vez en 1965 por el robo de unas gallinas para comer. Su implicación en un caso de robo a una joyería en Bravo Murillo de Madrid, en el que un vigilante resultara herido de muerte por uno de sus acompañantes, supuso la primera aparición en la prensa de su nombre. Su capacidad para fugarse varias veces de manos de la Guardia Civil, una de ellas saltando de un tren, y los años en la clandestinidad (desde 1970 a 1973) hasta que fue definitivamente apresado, convirtió su figura en una leyenda viva y mediática en un momento en el que España volvía a experimentar cambios importantes. La dualidad con la que la figura de el Lute era recogida por el público en general consistía en que, por un lado, personificaba al héroe que pone en ridículo a las fuerzas represoras del Estado, un rebelde por encima del hartazgo al sometimiento de una dictadura que empezaba a ser cuestionada internacionalmente. Y por otro lado, tenía la imagen de un delincuente peligroso con el que las madres asustaban a sus hijos para que se portaran bien, tal y como él mismo manifiesta en la entrevista concedida a TVE³⁸:

³⁸ Reportaje “Crónicas: Eleuterio. Merchero, culto y libre”. Emitido el 8 de mayo de 2014 en TVE.

Comprendí que era el compendio de todos los males, era una especie de licántropo, un hombre al que había que darle caza sí o sí, por el bien de la sociedad, hasta las madres, las pobrecitas madres metían miedo a sus hijos, come, que viene el Lute; cállate, o acuéstate, que viene el Lute.

Esos años, en los que el Lute se convierte en el *peligroso hombre del saco* español, coinciden con el período conocido como tardofranquismo, que abarca el tramo histórico que va desde el cambio de Gobierno en 1969, que costó el puesto al entonces ministro de Información y Turismo Fraga Iribarne, hasta la muerte del dictador en 1975. Como nos recuerda Casimiro Torreiro (Gubern *et al.*, 2010, pp. 346-347), el problema del cine español pasaba por la distribución, controlada por el mercado norteamericano; la exhibición, obsoleta y antigua; y la televisión, que resta el 30% de espectadores al cine de 1969 a 1970, en un proceso similar al que había vivido EE.UU. veinte años atrás y diez el resto de Europa. Pero el principal problema que resalta Torreiro es la censura y la retirada de apoyos:

El principal problema que se le plantea al cine español entre 1969 y 1973 –los años en que Sánchez Bella permaneció al frente del Ministerio de Información y Turismo, siendo el encargado de la gestión cinematográfica un convencido ultraconservador, Enrique Thomas de Carranza– es justamente el de la congelación de los fondos de protección gracias al bloqueo que ordena el Gobierno como consecuencia del asunto Matesa³⁹, (...) lo que produjo la intervención del Banco de Crédito Industrial (p. 348).

En cuanto a la recrudescida intervención de la censura, Torreiro resume en pocos casos la situación llevada al límite y padecida por, entre otros, los representantes del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, después de que el sector cinematográfico llevara treinta años lidiando con el órgano censor reinterpretando los guiones y las películas tantas veces y por tan distintos criterios, ya fueran políticos, religiosos, sexuales o absurdos:

Basta con recordar el bloqueo a *La prima Angélica* de Carlos Saura, los 64 cortes efectuados a *La semana del asesino* (1972) de Eloy de la Iglesia, la prohibición total del primer guión de *Furia española* de Francesc Betriu, cineasta que mantuvo a propósito

³⁹ Maquinaria Textil del Norte S.A. adeudaba al Banco de Crédito Industrial diez mil millones de pesetas sobre patentes de máquinas textiles exportadas a Argentina, de las que se trasladaron 1500 y solo se vendieron 120. El Banco de Crédito Industrial aportaba las ayudas al cine español.

de este film un contencioso con la censura que duró tres años, hasta que en 1975 logró finalmente realizarlo (p. 350).

Importante también es el caso de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971), una película de edición realizada con fragmentos de documentales de los años cuarenta a los que se le añaden canciones populares de la misma década. La nueva construcción, cargada de un nuevo significado por el contraste entre imagen y sonido, provocó un complicado proceso con el órgano censor que condujo a su prohibición por parte del almirante Carrero Blanco. El propio Basilio Martín Patino declara en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002) sobre los problemas de la censura con *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) que hasta entonces la censura “era pintoresca, folklórica, llevada a cabo por curas o militares”, se justificaba por el tema religioso o el tema erótico, pero todo cambió con la llegada de un cine distinto: “La verdadera censura apareció cuando apareció este cine político, porque consideraban que éramos peligrosos, es cuando yo sentí realmente la presión”.

A la muerte de Carrero Blanco en 1973, el Gobierno volvió a cambiar; y es por esto que el Ministerio de Información se propuso promulgar unas nuevas normas de censura que mostrasen la voluntad política de cambio. Las nuevas normas se aprobaron en febrero de 1975 y desatascaban el eterno asunto de la tolerancia al desnudo ya que las dobles versiones, una para el mercado nacional sin desnudos y otra para el internacional con ellos, llevaban tiempo haciéndose. Lo que no resolvía esta reforma de la censura era la cuestión de los contenidos políticos en las películas. Habría que esperar a su derogación definitiva en 1977.

Por otra parte, la tradición de la comedia española y la amplia proliferación del cine de género en distintas vertientes, como hemos venido comentando: el horror⁴⁰, el *spaghetti western*, el *peplum* en coproducción, los niños cantores, las películas con cantantes, etc., genera hasta 1970 un subgénero conocido como el landismo que, según Luis Miguel Carmona (2010, p. 74) fue “el subgénero de comedia picante que más y mejor supo conectar con el público (...) surgido a mayor gloria de Alfredo Landa, excelente actor cómico”. El landismo, que podría considerarse otro *exploitation* y que continuó la tradición de aligerar a las actrices de ropa, se asentó con más de treinta películas entre

⁴⁰ Entre 1971 y 1973 se llegaron a rodar 80 películas del género (Matellano, 2009, p. 20).

1970 y 1975. Este subgénero y otros consiguieron traspasar la censura que, como nos decía Patino, ya no era la misma, sus intereses eran más claramente políticos. Para comprender mejor ese período del tardofranquismo y los subgéneros, seguimos las palabras de Carmona (2010):

Este (Landa) representó con simpatía y exageración dos tipos de personajes tipos: el españolito medio, bajito, feo y deseoso de carne fresca femenina entre tanta represión patria; y al “macho ibérico” capaz de excitar sexualmente a las extranjeras (...). Además de la comedia landista, otra forma de burlar la censura fueron las películas basadas (o algo así) en clásicos de la literatura española (...). *La Celestina*, dirigida en 1969 por César Ardavín y basada en la obra de Francisco de Rojas, donde la actriz Elisa Ramírez enseñó los primeros pechos del cine español (aunque a través de un visillo). Debido al éxito del filme se rodaron otros experimentos sexys medievales como: *El buscón*, basada en la obra picaresca de Quevedo, con la presencia de Ana Belén y Paco Rabal (...). También veteranos directores como Ignacio F. Iquino con algunas moralizantes aproximaciones al mundo de la prostitución con (...) *Chicas de alquiler* (1974), de nuevo con un desnudo integral de Nadiuska en su versión para el extranjero y con ropa interior para la española (p. 82).

El tardofranquismo también trajo, y según Monterde (1993, p. 54) como “aportación propia” a diferencia de otro tipo de películas, el cine de la *tercera vía*. Es decir, una forma alternativa que no fuera ni los subgéneros nombrados junto al landismo ni el llamado cine metafórico, como podía ser la respuesta al control censor por muchos de los autores del Nuevo Cine Español, véase Saura, Patino, Fons, Diamante, Picazo, o Regueiro, que vimos en capítulos anteriores. La *tercera vía* supone “el perfecto paradigma de la coyuntura sociopolítico-cultural de aquellos años”:

Inventada por un productor avisado y ya veterano –José Luis Dibildos–, pero a su vez analizando el diseño de producción que los sostenía, podremos apreciar que es generalizable a otros títulos y que (...) llegará a caracterizar una parte considerable del cine posfranquista. (...) Un modelo cinematográfico alternativo –al cine de subgéneros y al cine metafórico– que escape de la zafiedad del primero, capaz de alejar de las salas a un público urbano y en alguna medida cada vez más culto, y que no caiga tampoco en la exquisitez minoritaria del segundo. (...) Intentaban pues estar al alcance de los intereses de esparcimiento y de las preocupaciones del segmento espectral que

precisamente era capaz de ofrecer una mínima resistencia al hechizo televisivo y estaba dispuesto a salir a la calle para ir al cine (p. 55).

De las películas pertenecientes a esta *tercera vía*, tenemos *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), *Adiós cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1970), *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), *El niño es nuestro* (Manuel Summers, 1972) *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973), *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973), *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Ya soy mujer* (Manuel Summers, 1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974), *Yo la vi primero* (Fernando Fernán Gómez, 1974), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975), *Pim, pam, pum... fuego* (Pedro Olea, 1975), *Mi primer pecado* (Manuel Summers, 1976), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) o *La Corea* (Pedro Olea, 1976).

Respecto a lo que hemos visto hasta ahora, otros autores citan dos de los títulos que consideramos precursores del *quinqui exploitation*: *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) y *Chicas de alquiler* (Ignacio F. Iquino, 1974), además de *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) o *La Corea* (Pedro Olea, 1976).

Resulta obvio que estas películas tocan los siguientes temas respectivamente: el asesino en serie y la tensión homosexual no resuelta (aunque se nos revela que *La semana del asesino* sufrió sesenta y cuatro cortes para poder ser exhibida); la prostitución femenina, siendo ellas las protagonistas (aunque con la misoginia a la que su autor Iquino nos tenía acostumbrados); los nuevos códigos de una relación abierta sin el beneplácito del matrimonio entre un delincuente común y una prostituta; o la prostitución masculina desde el punto de vista del prostituto. Todos estos temas inusuales en el cine español empezaban a abrir brecha, tanto en fondo como en forma, para el fenómeno de nuestro estudio. El delincuente juvenil se nutre de aquel que se nos dejó entrever en *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), en *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) o en *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), analizadas en el siguiente capítulo; y en otras como *Los gamberros* (Juan Lladó, 1954), *Delincuentes* (Joan Fortuny, 1956) o *Serán hombres* (Silvio Siano, 1956), o los ambientes clandestinos de *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963).

Este delincuente juvenil, con ansias de protagonismo, permanece agazapado, esperando su oportunidad para encontrar su sitio en la pantalla, en los primeros planos y en las mejores fotografías de los carteles; en las secuencias que muestren cuáles son sus sentimientos, sus necesidades y motivaciones. Y, sobre todo, cuando nadie le obligue a autoinfligirse sesenta y cuatro cortes para poder mostrarse tal y como es.

Mientras el desnudo se abría paso lentamente con la comedia como excusa, el *cine metafórico* del que hemos hablado libraba su propia lucha política y los productores inteligentes, junto a los cineastas con ansias de rodar, formaban simbióticas relaciones productivas en la *tercera vía*, la violencia y el delito expuestos no conseguían su lugar.

Como nos dice Román Gubern (2005, p. 283), “desde Caín, el primer asesino del que existe constancia escrita en la cultura judeocristiana y que además fue fratricida, el hombre ha matado por fines ajenos a su nutrición, a su protección física o a su supervivencia”, la representación cinematográfica de la violencia ha sido siempre vetada por los distintos códigos censores, a pesar de la capacidad del espectador para distinguirla de la real:

En el caso de los espectáculos cinematográfico y televisivo, el público distingue netamente entre los géneros de ficción y los géneros documentales y les otorga un tratamiento distinto (...). Sabe que se trata de imágenes distintas, por la distinta naturaleza ontológica de sus referentes profílmicos (...). La imagen cruel activa, por lo tanto, una descarga de agresividad de modo vicarial, por el canal visual. Es una actividad que, a través de las revistas ilustradas, del cine o de ciertos programas de televisión, tiene el estatuto de socialmente tolerada (p. 287).

En el mundo moderno, y durante la etapa que estamos estudiando entre 1969 y 1975, se estrenaron infinidad de películas que en España por supuesto encontraron el muro de la censura. Plasmaciones de la violencia explícita con “mayores cotas de violencia y de crueldad desplegadas en la pantalla, en películas como *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) y *Perros de paja* (*Straw Dogs*, 1971), de Sam Peckinpah, y *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick” (Gubern, 2005, p. 299).

En relación a *La naranja mecánica*, Javier Urra Portillo en su artículo “Ojos reptilianos” (Urra *et al.* 2004, pp. 49-53), tras reflexionar acerca de los comportamientos patológicos violentos, nos recalca que “*La naranja mecánica* ha servido también de

referencia, de modelo, a muchos inadaptados que se agrupan en pandillas”. Y como añadido a la representación del sádico patológico, carente de habilidades, pero líder unívoco del grupo que dirige, postula que “es una película que marcó un antes y un después en el tratamiento de la violencia. Violencia lúdica, gratuita, irreflexiva, placentera, jocosa”. En el mismo texto, Carmelo Romero (Urrea *et al.*, 2004) habla del primer pase en España de la cinta de Kubrick durante el Festival de Cine de Valladolid en 1974, dos años después de su estreno mundial no exento de polémicas, avisos de bomba y otros, y nos recuerda (p. 44) que se estrenó “más de un año después, en octubre de 1975, (...) en V.O., en el gueto de las salas de arte y ensayo. Todavía tardaría años en poder ser vista, doblada, en salas comerciales”. Concretamente, en 1978, con la censura ya derogada.

Si esta violencia representada la asociamos a los símbolos propios de las revoluciones del siglo XX, como nos dice Harry Pross (1989, p. 17), “la expresión ‘sociedad de clases’ hace referencia a la lógica de las relaciones entre grupos sociales que están situados unos por encima o por debajo de otros, de ahí que se hable de clases altas, medias y bajas”, descubrimos toda una bomba de relojería que se estaba gestando en la etapa tardofranquista española, en la que el desarrollismo acelerado y urgente no tenía la capacidad de gestionar, sobre todo las migraciones rurales a las ciudades de jóvenes y familias recién creadas en busca de oportunidades de trabajo. Aquello que ya mostraba *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), en estas fechas era un problema social real, conducente hacia la marginalidad y los focos de violencia que supuso la reubicación urgente de los asentamientos chabolistas durante el franquismo desarrollista. La masificación de los barrios periféricos, representados por los edificios colmena, se convirtió en breve en el marco referencial del joven delincuente español, que esperaba su turno en las pantallas.

Pross (1989) continúa su reflexión acerca del verticalismo de la representación social de las clases y sitúa al miembro del grupo en relaciones horizontales representadas en cuestiones como el lenguaje, el sueldo, las costumbres, pertenecientes a un mismo grupo social:

La noción teórica de la lucha de clases está orientada *verticalmente*. Trabaja con las representaciones espaciales de arriba y abajo. Esto responde al verticalismo general de *nuestras representaciones de valor*. Los “valores supremos” se pierden en el cielo y

resulta entonces difícil hallar derivaciones de los bajos profanos del trato humano (...). Es decir, que la *imagen de la sociedad de clases*, que *no* es la cosa misma, sino abstracción visual y lingüística de una realidad, adquiere *validez* a través del lenguaje y la imagen, validez que fundamenta a su vez *eficacia*. (...). Desde los comienzos de las culturas humanas, estas *justificaciones del orden* se refieren principalmente a tres ámbitos de la existencia. En primer lugar, a la relación de las familias, clanes, tribus, pueblos (...), pero los órdenes coexisten unos al lado de otros. Sus signos son objetivos y ocupan espacio. La yuxtaposición domina la praxis, desde el subjetivo “apartarse del camino”, la problemática vecinal y ecológica de grupos y sociedad (pp. 21-52).

David Mamet (2008), en su ensayo sobre la industria del cine *Bambi contra Godzilla*, habla sobre los géneros de la siguiente manera:

A los humanos nos encanta matar. Por lo tanto, disfrutamos con los relatos sobre asesinatos, tanto cuando son fantasías como cuando se basan en hechos reales. Nos fascina esa exploración ficticia o no ficticia de la “guerra justa” (...), si la violencia puede interpretarse como algo justo, nuestro entretenimiento perverso es menos despreciable. (...) El asesinato ha sido siempre, por supuesto, un tema fundamental del dramaturgo. Su exploración mitológica es catártica, por ejemplo, en *Macbeth*, *La Iliada*, *Crimen y castigo* y, de hecho, en *Senderos de gloria*, *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, 1943), *Un lugar bajo el sol*. En estas obras no hay publicidad a favor de la violencia, sino advertencias disuasorias. Como tales, depuran, exhiben, revelan y reconocen artísticamente la capacidad humana para el mal. Al hacerlo, quitan al espectador el peso de la represión (pp. 175-177).

También las teorías de Freud, que sustentaron muchos de los títulos de cine policíaco clásico para comprender las motivaciones y las inclinaciones de los protagonistas, eran todavía desconocidas por el cine español de género, que en la dictadura franquista no tenía lugar sin la justificada redención y expiación de sus actos. Por su parte, Eduardo Torres-Dulce Lifante (Urta *et al.* 2004, p. 25), en el prólogo de *Jauría humana: Cine y psicología*, asegura que “todo el cine carcelario y el cine judicial bucean asimismo en los campos de la confrontación de la violencia atávica, los principios del ‘Bill of Rights’ y los manuales freudianos”. Como veremos, el *quinqui exploitation* también se regodea en el cine carcelario en su vertiente más cruda y realista. Asimismo, Freud documenta las bases para la construcción de la *femme fatale*, pues “la mayor influencia de Freud se proyectó en el *film noir*, en el cine negro y en el *thriller*, y sus huellas han llegado hasta

nuestros días” (Urta *et al.* 2004, p. 24), de la que también hemos hablado en el marco teórico de este estudio y que el *quinqui exploitation* mostrará más comedidamente, dada las altas dosis de misoginia y machismo en el tratamiento de personajes femeninos.

Como veremos, quizá en la fase tardía del fenómeno aparece a una auténtica mujer fatal: *La reina del mate* (Fermín Cabal, 1985), diez años después de los tímidos orígenes del fenómeno. El personaje interpretado por Amparo Muñoz cumplirá una de las máximas de la fatal en el cine con aquello de “ni contigo, ni sin ti” hasta sus extremas consecuencias. Como nos dice Marta Bellucci (1996, p. 44) sobre la fatal, que “matará al marido por amor a un señor sin recursos, negándose -por supuesto- a desperdiciar ni un céntimo del ricachón”, en el caso de Muñoz consigue que el señor sin recursos sea quien mate al marido y ella a aquel en defensa propia, con lo que está emulando a las fatales del cine negro. Se comprueba que es cierto el cambio en esta etapa de la transición, cuando la representación de la mujer comienza a ser *sujeto con deseo* frente al *objeto de deseo* que durante mucho tiempo representó; por eso en las investigaciones de Virginia Guarinos (2015), con motivo del estudio de varios títulos del cine español de la transición, se comenta que:

El personaje femenino comienza a cambiar en el cine español y tradicionalmente se apunta a la labor de las directoras mujeres como iniciadoras de ello. No obstante, el análisis de estas películas demuestra que también los directores hombres, si bien no de manera tan contundente y quizás algo más colateralmente, construyeron en estos momentos de la transición personajes femeninos liberados y reivindicativos de una mujer española (p. 13).

En el análisis del cuerpo de estudio podemos comprobar cómo los protagonistas de las películas del *quinqui exploitation* son masculinos en un 95% de los casos y que son representaciones masculinas de los personajes que “no aportan rasgos de indicios de conflictos por transformación de modelos patriarcales, puesto que son casi todos ellos pertenecientes a la masculinidad más tradicional sin planteamiento evolutivo” (Guarinos, 2015, p. 8). Incluso en la versión femenina de la saga de José Antonio de la Loma, *Perras callejeras* (1985), las protagonistas son absolutamente dependientes de la aceptación de los hombres, aunque en principio pretendieran no serlo al introducir sus motivaciones de independencia económica, laboral y sentimental en los diálogos. Por tanto, se cumple la reflexión que hace Guarinos (2011) al respecto:

A la esencia del cine como industria y como máquina de mantenimiento de un sistema de valores. No podemos olvidar que seguimos estando dentro de los esquemas del cine comercial y patriarcal, y que, por lo tanto, contamos con unas reglas del juego. Por eso al cine se le critica menos que a la publicidad y a la televisión, porque es más un instrumento lúdico que un servicio público, como sí es la televisión. Nos movemos en el terreno de lo ficcional, y lo ficcional posee unas reglas y unos tópicos y unos roles. De ahí que no podamos exigir al cine más de lo que el propio cine puede dar; lo cual no quita que no podamos empezar a hacerlo ya (p. 38).

Muy alejada de las teorías feministas se encuentra la etapa del cine español conocida como el destape. El landismo se había atrevido, de alguna manera con la justificación de la comedia, a mostrar la ropa interior de los personajes femeninos principalmente. La muerte del dictador aceleró el proceso de desnudez en las pantallas. Por tanto, la evolución en España es más tardía que en el resto de Europa, en la que hacía años que se estrenaban sin aspavientos cintas que hasta ese momento estaban prohibidas en nuestro país. Como nos cuenta Carmona (2010):

Durante 1976 se abolió la censura previa de guiones permitiéndose el estreno de películas prohibidas hasta entonces en las denominadas “salas especiales”⁴¹. Hasta que finalmente, el Decreto de 11 de noviembre de 1977 firmado por el ministro de Cultura Pío Cabanillas terminaba definitivamente con la censura. (...) Esto hizo que se consolidase una especie de “industria del sexo” centrada en actrices que se quitaban la ropa lo exigiese o no el guión (...) y directores que creaban argumentos donde lo único relevante eran las escenas de cama y que se dio en llamar –según parece en un término acuñado por el periodista Ángel Casas- “el destape”. Lo que dio lugar a las películas clasificadas S (...), un *apaño* del Ministerio de Cultura para reglamentar películas sexualmente atrevidas que estuviesen entre la línea del “Rigurosamente prohibido para menores de 18 años” y las salas X, (...) la frase que definía esta letra era: “Se advierte al público que este filme, por su temática o contenido, puede herir la sensibilidad del espectador” (pp. 65).

Pero pronto la clasificación S, lejos de ser un sambenito que perjudicase a las películas, se convierte rápidamente en un reclamo de prestigio que los productores anhelaban para mejorar la comercialidad de sus títulos, como nos dice Alejandro Melero (2010), respecto a la entrevista que realizó a Julio Pérez Tabernero, director de varios títulos

⁴¹ Antiguas salas de arte y ensayo.

condecorados con la famosa letra y que trabajó con Ignacio F. Iquino y Jesús Franco, el rey de los subgéneros, de la serie B y realizador de culto para la serie Z en España:

La categoría S no ayudó a clarificar los límites de lo que se podía enseñar. Aunque la censura había sido erradicada y la libertad de expresión era uno de los nuevos logros favoritos de la democracia, las cada vez más transgresoras representaciones de sexo preocupaban al Ministerio de Cultura y, de forma no oficial, “nos mandaron una circular diciendo que lo que no se podía ver era penetración”: este era el único límite para poder obtener la licencia de exhibición:

Había un desconcierto total. Todavía no había empezado el cine X, estaban (...) las clasificadas S. Cuando salió la clasificada S, el Ministerio la presentó como un desprestigio total para la productora (...) lo que no se dieron cuenta es de que luego lo que todos buscaban es que le pusieran, que se la clasificaran S, porque al poner la S ya estaba garantizado el éxito de la película (...), bastaba con esa letrita.

Las escenas lésbicas de las películas S garantizaban así una licencia rápida y nada problemática, además de una distribución fácil (p. 121).

Como veremos, Ignacio F. Iquino fue uno de los realizadores más prolíficos, no solo en la filmografía que hemos reseñado en el capítulo del cine policíaco español de los cincuenta y sesenta, sino representando además “el ejemplo perfecto del reciclaje que el cine experimentó durante la transición” (Melero, p. 103), que acabó seducido por las prodigiosas ventajas económicas de la letra S y “pasó de hacer un cine muy ligado a los preceptos del régimen y la religión a películas de temática puramente homosexual” (p. 79). Siguiendo la ruta que nos acaba de aclarar Pérez Tabernero sobre el desnudo lésbico en las películas eróticas de la transición, se distingue muy bien la manera distinta en la que Eloy de la Iglesia trata el desnudo masculino, especialmente a través de su *muso* y protagonista de sus películas adscritas al *quinqui exploitation*: José Luis Manzano.

En medio de esta controversia, el delincuente juvenil, que toma como icono al Lute, que ha nacido en la chabola o en el barrio de reubicación del extrarradio de la ciudad, que en el descampado tiene su refugio y en el hurto a pequeña escala, los *tirones* de bolsos y el menudeo de estupefacientes su modo de vida; y al que el robo de coches le permite escapar para correr veloz delante de la Policía, encuentra su oportunidad de asomarse a las pantallas de los cines españoles y de quedarse en ellas casi diez años.

El *quinqui exploitation* se inaugura con el título *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), de la mano del productor José Antonio Pérez Giner, al que podríamos considerar uno de los artífices del cine de género en España. Aún en activo, Pérez Giner fue propietario, entre otras, de Profilmes y Ópalo films, con las que rodó muchos de los más importantes títulos del subgénero que estudiamos. Como nos indica Pulido (2012, p. 82), “*Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977) inauguró el subgénero de delincuentes juveniles de extrarradio, conocido popularmente como cine quinqui, y que daría lugar a varias secuelas y *exploits*”.

Otros de los espacios de representación de la violencia del *quinqui exploitation* y el ámbito en el que se mueve con facilidad son los reformatorios y las cárceles. Según Vicente Sanchís (1996):

En las cárceles se genera un tipo de violencia brutal propiciada por reclusos y guardianes, y a veces protagonizada también por las autoridades, que, en vez de velar por los derechos de los presos, han consentido cobardemente que allí se produzcan violaciones de los derechos más fundamentales de las personas (p. 139).

Este ejemplo de representación podemos hallarlo dentro de la trama de *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984), en la que los funcionarios de prisiones miran para otro lado o en alguna secuencia incluso miran a través de la mirilla de una celda, llevando la narración, ya no solo a la denuncia social por la no actuación a favor de los derechos fundamentales, sino que la dimensiona como experiencia *voyeur* hacia lo *pulp* en estas películas.

En relación al héroe representado, Sanchís (1996) también concluye que los fundamentos se remontan al principio del invento del cinematógrafo y para ello indica la ambivalencia de los personajes que protagonizan actos violentos:

Thom Andersen sugiere (...) que el héroe de los *westerns* y de los films de *gangsters* son transformaciones intercambiables del *lumpen leisure class* (expresión del sociólogo Veblen que designa a los personajes que, aunque sean pobres, tienen las características de los aristócratas en la imaginación popular: por ejemplo, Charles Chaplin, los *gangsters*, los héroes del *western*). En períodos de prosperidad económica, predominan los *westerns*, mientras que en los de crisis suelen proliferar los films de *gangsters* (p. 165).

Para comprender la complejidad de las evoluciones sociales en los inicios de la transición democrática española, tomamos las palabras de Jorge González del Pozo (2015, p. 17), que habla de una tensión social entre los derechos individuales y la tolerancia y convivencia social: “Esta tensión entre lo poco hecho, lo mucho por hacer y el ansia de progresar, provocaba que el país llegara a una aparente posmodernidad sin haber pasado por una modernidad propiamente dicha”.

Para comprender el fenómeno que nos ocupa, no podemos desligar el *quinqui exploitation* de los estupefacientes, tanto en las formas del narcotráfico como en las consecuencias del consumo, así como los hábitos y rituales del mismo. Como ya hemos comentado en esta investigación, el cine *underground* abrió todo un camino de posibilidades en este aspecto y las *LSD exploitation movies* también. En el tratado que hace Luis Miguel Carmona (2012) titulado *Cine insano*, se apunta:

Las películas sobre la heroína llegaron con fuerza a España en la época de la transición, en el llamado “cine de quinquis”, en su mayoría delincuentes magnificados por Eloy de la Iglesia en títulos como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) y *El pico* (1982), con momentos de cierto impacto (...) Ya en el cine americano son notables las aproximaciones *underground* de la trilogía formada por *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1971), dirigidas por Paul Morrissey, que tenían como protagonista a Joe Dallessandro (...) retratado como un chapero drogadicto que intenta sobrevivir en un ambiente marginal (...). Aunque casi nada si lo comparamos con la crudeza de la alemana *Yo, Cristina F. (Christiane F-Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1981) de Uli Edel, basada en una historia verídica sobre una joven que, influenciada por sus amigos, comenzó a inyectarse heroína a los 14 años (pp. 90-91).

La visualización de las drogas, que hasta unos meses antes había estado explícitamente prohibida, tanto su muestra como su consumo ante la cámara, se preparaba para una ebullición de sustancias que salpicaría no solo al *quinqui exploitation*, aunque sí de formas extremadamente distintas y no convencionales. “El binomio atractivo-rechazo hacia noctámbulos, quinquilleros y otros personajes, así como sus representaciones fílmicas, mostraba a un gran número de inadaptados y jóvenes marginales, destapando las fisuras del progreso para presentar las cuitas del momento” (González del Pozo, 2015, p. 18).

Y es que el momento era el preciso para el desarrollo de las mafias del narcotráfico internacional y España un destino predilecto para el desembarco de alijos de toda índole y por todos lados. La caída de la dictadura, la amnistía de presos políticos, la apertura real al mundo, hacían proclive un escenario para que las mafias desarrollaran su actividad, como nos recuerda Amanda Cuesta (Florido Berrocal *et al.*, 2015):

Con la heroína en poco tiempo ya se veían enganchados y resultaba un vicio demasiado caro para poder aguantar mucho tiempo sin echarse a delinquir. Muchos cayeron de sobredosis o a causa de partidas adulteradas⁴². Otros, como el Jaro, fueron víctimas de la violencia generada en sus correrías delictivas. Por último, muchos de ellos acabaron sucumbiendo años más tarde a las enfermedades derivadas del sida (p. 19).

El arquetipo del protagonista quinquí se rige por varios de los elementos que hemos ido desggranando a raíz de las distintas influencias que pensamos que el *quinqui exploitation* puede asumir de los distintos ciclos y fenómenos analizados en el marco teórico de este estudio. A pesar de que la serie B siempre se ha visto relacionada con la ciencia ficción, el exotismo oriental, la invasión extraterrestre, los muertos vivientes, los hombres menguantes, el *western* y las aventuras, lo cierto es que en su relación con el cine policíaco, según Casas (Palacios y Weinrichter, 2005), tiene más cercanía con lo *pulp*:

Con el cine se estableció una sólida simbiosis con la crónica negra de la sociedad estadounidense, que debió escribirse con la letra B, ya que el ritmo narrativo a estos fines conecta especialmente con la sencillez de la literatura *pulp*, el formalismo *hard boiled* y la expeditiva crónica periodística de sucesos. La serie B tiene algo de amarillento, como el papel de pulpa y rasposo de los rotativos, y mucho de las imágenes sin ambages del gran cronista fotográfico de la otra cara del sueño americano, Weegee⁴³.

De esta manera, podemos descubrir una correspondencia muy clara con el subgénero de delincuentes juveniles que trabajamos, pero llevándolo a extremos más sensacionalistas, si es que el concepto *pulp* ya no lo es suficientemente. El *quinqui exploitation* denota estos dos pilares básicos del cine policíaco clásico, a saber: la sección de sucesos de los

⁴² Como vemos en *El pico* (Eloy de Iglesia, 1983) y en *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), respectivamente.

⁴³ Weegee es el seudónimo de Arthur H. Fellig (1899 –1968), un fotógrafo y reportero gráfico conocido por sus descarnadas fotografías en blanco y negro.

periódicos españoles, en la que los protagonistas quinquis saltaban de la pantalla a las páginas más amarillistas de la prensa, y a la inversa; y el *pulp*, es decir, el melodrama más sensacionalista y elocuente. Las historias muchas veces estaban cargadas de tórridas leyendas, incluso del uso de drogas reales y sexo real durante los rodajes.

Precisamente, cuando el *pulp* salta al cine y los espectadores demandan por su estado de ánimo un cambio en las pantallas, intentando explicar el porqué de la ruptura del cine policíaco con el resto de Hollywood, Francisco Ponce (Palacios y Weinrichter, 2005) asegura que:

El *film noir* cuestiona explícitamente los valores celebrados en el cine clásico de Hollywood. Identificarse con los perdedores y los criminales, el cine negro presenta una visión de la corrupción nacional (a todos los niveles: policial, judicial, política, empresarial, etc.) que nada tiene que ver con la propaganda gubernamental, empeñada en celebrar a los Estados Unidos post Hiroshima, la encarnación de los sueños capitalistas (p. 133).

Las películas del *quinqui exploitation* también buscan identificarse con los perdedores y los criminales como respuesta al hartazgo producido por el control policial, sus métodos y las torturas en las cárceles.

Para resolver el tono fatalista que se nutre de la atmósfera viciada en los cielos de las películas policíacas, Ponce (Palacios y Weinrichter, 2005, p.140) analiza la película *Gun Crazy (El demonio de las armas)*, Joseph H. Lewis, 1950) y nos explica que el joven “Bart aún adolescente contempla extasiado un revólver en el escaparate de una armería. El joven, realmente ‘loco por las pistolas’, se deja llevar por su ira y roba el arma, para de inmediato ir a tropezar y caer en manos de un ominoso superego policial”.

Y aquí de nuevo encontramos un ejemplo de paralelismo crucial con las películas de cine quinquí en *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), en la que José Luis Manzano y Antonio Flores miran absortos un escaparate con varios tipos de navajas distintas. Hasta cuatro primeros planos distintos de los chicos, admirándolas, extasiados, con los labios entreabiertos y en actitud jadeante. De forma similar sucede en *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1976) y en *¿Y ahora que, señor fiscal?* (León Klimowsky, 1977), esta última además producida por IFI, la productora del mismo Ignacio F. Iquino, director de las primeras y casi únicas películas policíacas de los años cincuenta en

España, deudoras de las americanas. Son precisamente estas películas de subgénero *quinqui* las que tienen un diseño mucho más genuino y acorde con nuestra cultura.

También señala Ponce (Palacios y Weinrichter, 2005, p. 140) que “la función fálica de las armas de fuego se explotará de todas las formas posibles, subrayando continuamente con su presencia el dilema básico de la identidad del protagonista (...), los clichés fundamentales de la masculinidad norteamericana (el pistolero)”.

No es difícil hacer un ejercicio de sustitución. En el *quinqui exploitation*, el pistolero es sustituido por el navajero y el símbolo fálico de la pistola por el de la navaja, que el delincuente juvenil español de la época conserva desde la figura del bandolero. Mantiene la navaja, pero sustituye el caballo por la moto. Esta idea la corroboramos en la entrevista (ver entrevistas completas) realizada al novelista, guionista y director Juan Madrid⁴⁴, de la que extraemos aquí esta breve idea:

Creo que es uno de los delincuentes más genuinos, pero de una época determinada, evidentemente tenemos aquí una trayectoria y un pasado bestial, con los caballistas y los bandoleros de montaña (...), esto es un filón enorme que no se ha utilizado apenas (...), los ladronzuelos de la droga, que eran terribles, entre ellos el Vacas, como llamaban al Vaquilla, todos eran excelentes conductores, me han hablado todavía los que vivieron la estela de heroísmo del Vaquilla y hubo muchos (...) corresponde muy en parte a la entrada de la droga.

Según el *DRAE*⁴⁵, el significado de la palabra ‘antihéroe’ es “1. m. En una obra de ficción, personaje que, aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores”. En efecto, podríamos decir que tiene algunas características que son antiéticas comparadas con las del héroe tradicional. Un antihéroe en los libros y películas actuales generalmente realizará actos que son juzgados como heroicos, pero lo hará con métodos o intenciones que no lo son tanto. Las acciones del antihéroe y sus motivos resultan cuestionables. También es el protagonista desprovisto de las cualidades extraordinarias, como la belleza, la integridad o el valor, con las que habitualmente se presentaba el héroe en los relatos épicos. Los

⁴⁴ Extracto de la entrevista a Juan Madrid realizada el 23 de febrero de 2015.

⁴⁵ Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> y recuperado el 10 de julio de 2015.

antihéroes más clásicos de la historia de nuestra literatura son, por ejemplo, Don Quijote de la Mancha o el Lazarillo de Tormes.

Víctor Manuel Álvarez Giménez (2001) trata en un interesante artículo la síntesis encontrada en los fondos de la Biblioteca de la Filmoteca Nacional sobre la investigación realizada por el citado autor y recogida en el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: El Cine Español durante la Transición Democrática (1974-1983), celebrado del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2001 en el IVAC (Instituto Valenciano de Cinematografía):

Dentro de la tradición literaria española, el sainete y la picaresca, con sus pillos y sus trapicheos, rellenan un sustrato con el que se alimenta el cine español. Esa figura del héroe se ve transgredida por los personajes de la Loma. Estos personajes crean un código moral diferente, donde el robo con violencia, incluso el asesinato, pasan a ser asumidos por el delincuente. A pesar de ello, estos personajes creen a su manera en el amor, en el respeto por la familia, por los mayores y una cierta ética de la lealtad gremial: el Torete nunca delata a sus compañeros (p. 4).

¿Cuántas de estas características están en los protagonistas del cine policíaco clásico?
¿Cuáles de esas características se mantienen en el *neo noir* posterior y moderno del que ya hemos hablado? Sin duda, las características del antihéroe, de todos estos antihéroes, en este caso mezclados con el pícaro más autóctono español, forjan la figura del quinquí, y su representación en las películas analizadas darán cuenta de ello.

Otra de las películas de cine quinquí a la que nos referimos es *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980). En ella se narra la historia de cuatro amigos, especialmente la de la pareja formada por Ángela (Berta Socuéllamos) y Pablo (José Antonio Valdelomar), la mayoría de ellos provenientes de un ambiente marginal y que encuentran diversión y una salida fácil en los robos a mano armada. Robos que, poco a poco, se van convirtiendo en golpes más grandes y arriesgados. La historia de amor de los dos protagonistas es el eje central, el motor que impulsa la acción a seguir huyendo muy deprisa hasta un trágico final. En esta película de Saura, y durante el atraco a una fábrica, la chica vigila al policía que está en la barrera de la puerta, mientras el atraco en sí se queda en acción latente. Luego, a la fuga con todos los ladrones en el coche, acabará matando a uno de los perseguidores, como en *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950).

Sin duda, si algo caracteriza al total de las películas de cine quinquí, podríamos asegurar que es también que todas ellas reflejan esa actitud antisistema de cómo era la sociedad de aquel momento en España. Aquellos chavales eran el resultado definitivo e ineludible de cuestiones sociales tales como el paro, el urbanismo de urgencia de las periferias, los estragos de la droga cuando se acercan a ella como forma de negocio y acaban sucumbiendo al consumo, y la desestabilidad de un mundo que había estado vigilado, encorsetado, subyugado a un régimen dictatorial durante 40 años.

Otro de los elementos de gran relevancia en el *quinqui exploitation* es la música. La imagen de los quinquís y sus *aventuras* van acompañadas de una completa banda sonora que transita desde los acordes más modernos con guitarras eléctricas o percusión a la rumba más popular y castiza, pasando por algún homenaje específico a la figura de alguno de los protagonistas más peculiares. Sobre la realización de estas canciones populares, que perduran en la memoria y están dedicadas a los protagonistas quinquís, como *El Lute*, del grupo Boney M, a la que siguieron las trovas dedicadas al *Vaquilla*, de Los Chichos, o *El Jaro*, de la banda Burnings, y otras; y sobre la criminalidad, por un lado, y el mundo de las drogas, tanto el consumo como el tráfico de estupefacientes, por otro, expone Amanda Cuesta (Florido Berrocal *et al.* 2015) lo siguiente:

A pesar del retrato amable que algunas canciones y películas ofrecían de estos delincuentes, lo cierto es que sus delitos eran especialmente violentos. Parece que en nuestro imaginario popular pervive una simpatía muy arraigada hacia la figura del pícaro, el héroe popular, encarnado ya en personajes literarios como el Lazarillo. (...) La heroína fue una auténtica pandemia (p. 17).

Los protagonistas del *quinqui exploitation* que tomaron como icono la figura del Lute no consiguieron sobrevivirle, a pesar de que este comenzara su carrera delictiva diez años antes, en 1965, y a pesar de volver a ser encarcelado definitivamente en 1973 sin tener delito de sangre en su haber, directamente de su mano. Tanto el consumo de drogas como sus consecuencias en el uso compartido de jeringuillas causaron que el sida afectara a la población juvenil. El final de muchos de estos actores y actrices efímeros fue realmente triste y desgraciado. Para resumir el destino de los protagonistas del cine quinquí, citamos el texto de González del Pozo (2015) que los agrupa a todos:

Ángel Fernández Franco, delincuente desde niño, detenido por primera vez a los 13, amigo del Vaquilla, interpretó al Torete en las tres entregas de *Perros callejeros* de De

la Loma. Su fama le impide encontrar un trabajo, ya que se le atribuyen falsamente numerosos atracos. Pasado el éxito de la gran pantalla, o a causa de él, termina traficando al por menor y enganchado a la heroína. Tras liberarse de la adicción a la heroína, muere de sida en Murcia en 1991 a los 29 años. José Luis Manzano nace en Vallecas, de familia desestructurada, con una madre alcohólica y padre asesinado en la prisión de Carabanchel. A los 16 años De la Iglesia lo contrata tras acogerlo en su seno y le lanza a la actuación en *Navajeros* y *Colegas*. Posteriormente participa en *Barcelona Sur* de Cadena y realiza las entregas de *El pico*. Cuando rueda *La estanquera de Vallecas*, su adicción a la heroína es tal que no puede ni siquiera doblarse y, tras un período preso por un atraco, muere en un descampado de una sobredosis. Otro personaje frecuente en las películas del cine quinquí es José Luis Fernández Eguía 'El Pirri', compañero de Manzano, aparece siempre en papeles menores. Al igual que su amigo y poco antes que él, aparece muerto por sobredosis en el mismo descampado que Manzano. Otros personajes también terminaron sus existencias malogrados debido a la adicción a la heroína o sus derivados, la sobredosis, el sida, muertos tras enfrentamientos con las fuerzas policiales o de accidente de tráfico. Sonia Martínez, tras protagonizar *Perras callejeras* y alcanzar cierto aura de fama, no es capaz de dejar su adicción a la heroína que la lleva a la muerte por sida tras una larga decadencia y debilitamiento. Juan José Moreno Cuenca 'el Vaquilla', que protagonizó la película homónima de De la Loma, o José Antonio Valdelomar protagonista de *Deprisa, deprisa*, o Eulalia Espinet Borrás 'Laly', que tras aparecer en *El pico*, traficó con estupefacientes y también el sida termina con su vida en 1994, son otros de los ejemplos del impacto de esta sustancia en sus consumidores (p. 76).

Amanda Cuesta y Mery Cuesta fueron las comisarias de la exposición itinerante *Quinquís de los 80: cine, prensa y calle* (CCCB de Barcelona, promotor original, La Casa Encendida en Madrid y La Alhóndiga en Bilbao, donde tuvimos la oportunidad de visitarla para la excepcional documentación de esta investigación). En ella no solo podía contemplarse un compendio del cine quinquí, sino que además se reflexionaba acerca de otros niveles textuales como el cómic, la prensa oficial y la marginal, la música. Amén del impagable catálogo de la exposición que tuvimos la suerte de recibir directamente de los fondos del CCCB, pues estaba agotado tanto en Bilbao como en las librerías especializadas de España. La sugestiva muestra estaba dividida en zonas de presentación, entre las que destacaba el preludeo al urbanismo de urgencia promocionado "por el Ministerio de la Vivienda, que no tuvieron en cuenta los

problemas que se derivaban de sus políticas, como por ejemplo la segregación social y el hacinamiento de las bolsas de pobreza en los barrios periféricos de la ciudad” (Cuesta, Amanda y Cuesta Mery, 2009, p. 186). Continuaba en la disposición espacial la representación de los tres ejes vertebradores por los que se mueven los personajes del cine quinqui: la amistad, el sexo y las drogas. El análisis del cuerpo de estudio de esta investigación arroja la aparición de estos descriptores en cada una de las películas analizadas.

Sobre esta exposición, que en efecto provoca la desoxidación de la memoria respecto a la popularidad del fenómeno quinqui en nuestro país, Germán Labrador Méndez (Florido Berrocal *et al.* 2015, p. 27) ofrece el interesante texto *La habitación del Quinqui. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas*, a propósito de las culturas juveniles de la transición española. En él, hace un recorrido personal por su vívida “habitación del quinqui” y una interesante investigación, analizando también las películas que aquí repasamos y estudiando la novela *Las leyes de la frontera* (Javier Cercas, 2012). Labrador Méndez se acerca de forma bastante crítica a la exposición:

Todo este mundo resultaba difícil de ordenar, por la problemática delimitación del mismo concepto de lo quinqui que, si bien se presentaba abiertamente como una construcción mítica, aparecía demasiado expandido y poco contextualizado. De este modo, los presos amotinados en la azotea de la cárcel de Carabanchel pidiendo el “indulto para los comunes” eran igual de enigmáticos (y de inexplicables: de gratuitos, finalmente) que el pubis de Sonia Martínez en *Interviú* o que la jeringuilla clavada en la lengua de José Luis Manzano en un fotograma de *Colegas* (1982, p. 33).

Pues bien, basta analizar detenidamente el comentado fotograma para resolver que, a pesar del sensacionalismo de la película *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982) y de sus reclamos publicitarios y afiches del que es origen la pieza comentada por Labrador, ni el actor es José Luis Manzano ni en ella se están clavando una jeringuilla. Es curioso que este mismo error se cometa en otros textos (González del Pozo, 2015, p. 77) con el citado fotograma, que a pie de foto reza: “José Luis Manzano, uno de los actores fetiche del director Eloy de la Iglesia, en pleno éxtasis consumidor en *Colegas*. Fotograma cedido por Mercury Films S.A.U.” Basta visionar la película para saber que, junto a Enrique San Francisco, el “extasiado consumidor” es un personaje de figuración, que al contrario provoca el deleite libidinoso de su protector además de la dosis que ingiere en

la punta de una navaja, mientras aquel la sopla directamente en la garganta del joven, ahora anónimo. No negamos que tanto el fotograma-reclamo como la secuencia real (ficcionalizada de la realidad o no, como las leyendas que rodean las películas de Eloy de la Iglesia, acerca de si el consumo era real o no) están dotados de un alto impacto sensacionalista, pero José Luis Manzano realmente interpreta a José, un joven que *aprende* a ser delincuente (y vomita del miedo cuando tiene que atracar) para poder sufragar los gastos del aborto de su novia Rosario (interpretada por Rosario Flores), consume hachís habitualmente con Antonio (interpretado por Antonio Flores) y en una secuencia aleatoria consume cocaína.

Aclarado el polémico y repetido y erróneo asunto del fotograma en cuestión, la realidad se mezcla con la ficción, cuando los personajes traspasan la pantalla y *cazan* a los actores que la interpretan. A razón de otro de los personajes interpretados por José Luis Manzano, en este caso en *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984), cuando tanto el actor como el director ya coqueteaban con la heroína en la vida real, Gonzalo Goicoechea nos aclara (Melero, 2013, p. 80) sobre los planos detalle de las agujas clavadas en las venas:

Sí, los chutes son verídicos (...) Lo estábamos buscando, claro. Era una bestialidad y una provocación legalmente, porque teníamos que mandar a gente a pillar *caballo*, para que luego los actores se lo metieran. Yo vi rodar la escena de *El pico 2* (1984) donde se mete en primer plano, larguísimo. En el festival de Valladolid, que era el estreno, toda la sala se quedó sin aire, eso que se ve que respiraron todos a la vez. Pregunta: Pero me dijiste que el Urko (el actor Javier García) no se metía. No, su pico se dobló. Los de José Luis Manzano son los de verdad.

El propio Eloy de la Iglesia, al respecto de esta película, dirá en unos documentos pertenecientes a la productora Ópalo Films (Abril Palacios, 2008):

El pico 2 es la película más dura que he hecho nunca. Lo que podía tener de fuerte *El Pico* no solamente queda superado, sino que se profundiza con infinito rigor, por encima de todo el problema que se planteaba anteriormente, tanto el de la Guardia Civil como el de la heroína han cambiado desde la realización de *El Pico*. La escalada de la heroína en la juventud ha alcanzado cotas increíbles, el problema se ha agravado y lo ha hecho hasta tal punto que un famosísimo militar recientemente ha dicho que en este momento el problema de la adicción a la heroína es más grave para el país que el del terrorismo (p. 583).

Si, como ya hemos visto, el protagonista quinqui se nutre del *gangster* policíaco tamizado por la picaresca española, encontrar su espacio natural en el extrarradio de la ciudad, más concretamente el descampado del *no where* y sobre todo la cárcel, también es un rasgo que procede del policíaco clásico. Hemos hablado ya de la influencia de Kubrick con *La naranja mecánica* (1971). Veamos brevemente otro de sus títulos, *The Killing* (*Atraco perfecto*, Stanley Kubrick, 1956), que fotografía con una moderna y precursora estructura de *flashbacks* (imitada por realizadores como Tarantino o Guy Ritchie) el declive y la traición entre un grupo de atracadores que saquean la recaudación de las carreras de caballos. Las influencias más claras de este film de Kubrick las encontramos en otros títulos predecesores, de los que Arribas (2010) desgrana otra de las temáticas más utilizadas en el policíaco más *noir*, como es el drama carcelario:

El escenario favorito de muchos directores y actores del cine negro ha estado entre rejas. Tras los barrotes del penal, ya sea 55, San Quintín o Alcatraz, se darán rienda suelta a las bajas pasiones más incontrolables y a los peores instintos del ser humano. Las esferas más progresistas de Hollywood dieron salida a muchas de sus denuncias sobre el sistema social plasmado de forma simbólica en guiones y películas de lo que ocurría en las cárceles: masificación, ley del Talión, delaciones, torturas y abusos (p. 274).

En *The Criminal Code* (Howard Hawks, 1931), el propio Hawks se hizo ayudar por los presos reales para el tratamiento de las tramas dentro de la cárcel, y muchos de ellos aparecieron como figurantes de dicha producción, interpretándose a sí mismos. Concerniente a esto, en la película del *quinqui exploitation* *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984) su director hace exactamente lo mismo que Hawks, no solo a la hora de asesorarse con los presos reales de Carabanchel y hacer la figuración con ellos en la película o incluso dedicársela en los títulos de créditos, sino que en ella refleja las crueldades y las denuncias del sistema penitenciario español. Carabanchel es el escenario natural del que hacen uso muchos títulos del ciclo. En esta película, Paco, interpretado por el actor fetiche del director, José Luis Manzano, hijo de un férreo teniente de la Guardia Civil, interpretado en la primera parte por José Manuel Cervino y sustituido en la segunda por Fernando Guillén, tras sus experiencias callejeras en la precuela *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y sus escarceos con la heroína y los atracos,

ilustra a la perfección los problemas de rehabilitación de los toxicómanos en las cárceles de la época.

Respecto a la relación que venimos defendiendo del delincuente protagonista policíaco clásico con el quinqui, hallamos un texto en *Las contradicciones del cine quinqui en el seno de la reconfiguración del estado neoliberal* de Steven L. Torres (Florido Berrocal *et al.* 2015), coincidente con nuestra hipótesis:

Al igual que sucediera con las películas estadounidenses de *gangsters* de los años treinta, el cine quinqui satisfacía deseos opuestos y contradictorios. Podría decirse que tanto en las películas de *gangsters* como en las de quinquis, los espectadores obedientes de las leyes podían identificarse con la rebelión del criminal contra un “sistema injusto” y contra la “sociedad corrupta e hipócrita” que los sostenía (Horseley) (...) el público también experimentaba cierta satisfacción retributiva a través de estos filmes, sobre todo en la medida en que dichas representaciones les permitían fantasear sobre el fracaso y la caída del criminal, (...) La caída del quinqui, al igual que la del *gangster* estadounidense o que la del pícaro español –personaje que los precede a ambos y cuya narración popular también favorecía el punto de vista del protagonista marginado– suele generar la sensación de que el personaje se encuentra atrapado en una realidad determinada social y económicamente (Horseley, pp. 68-69).

En este momento central del desarrollo del *quinqui exploitation*, Madrid y Barcelona combatían desde las pantallas por alzarse con la representación de la delincuencia juvenil, el nuevo héroe, el nuevo *gangster*, el nuevo pícaro. Pero lo hacían en una batalla sin navajas, con guiones que daban saltos mortales de dramatismo narrativo, a ritmo de rumba y con los datos de taquilla en la mano.

4.2. Autores del cine quinquí

Gloria: Pero, Vanessa, ¿dónde vas a estar mejor que en el colegio?

Vanessa: En la calle

Juani: ¡Quinquí, que eres una quinquí!

Diálogo entre Gloria (Carmen Maura), Juani (Kiti Mánver) y Vanessa (Sonia Hohmann).

¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Pedro Almodóvar, 1984).

Los dos principales autores del *quinquí exploitation* fueron José Antonio de la Loma en Barcelona y Eloy de la Iglesia (de origen vasco) en Madrid. Pero muchos otros directores se aventuraron en el desarrollo de este tipo de historias y se dejaron embaucar por los encantos más salvajes de estos protagonistas tan atractivos y seductores para el gran público. Entre los más conocidos están Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Vicente Aranda, Pedro Almodóvar, Roberto Bodegas, Pedro Olea, Montxo Armendáriz y otros menos reconocidos o que diversificaron sus carreras con el teatro o la televisión.

4.2.1. José Antonio de la Loma

Como ya hemos señalado, el fenómeno propiamente dicho, superadas las películas que pueden aportar influencias o precedentes, comienza con *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977). Este director, como vimos en el marco teórico, ya había dirigido varios títulos de *spaghetti western* y documentales; y había escrito varios guiones policíacos, en total cinco, y había trabajado para Ignacio F. Iquino, además de escribir varias novelas. Suya es, en palabras de Amanda Cuesta (Florido Berrocal *et al.* 2015), la idea de llevar a la pantalla la historia real de un joven delincuente que vivía en el extrarradio de Barcelona:

La iconización del delincuente juvenil llevada a la gran pantalla (...). El director se inspiró en las hazañas que le contaron una pandilla de chavales de La Mina cuyos delitos habían sido amplificadas ya por la prensa sensacionalista de la época, a raíz del trágico episodio del atropellamiento. Tras robar un coche en la Verneda, el Vaquilla y sus amigos atropellaron a una mujer reiteradas veces hasta matarla ante la mirada atónita de su marido, sus dos hijos y otros vecinos. Así de crudas eran las cosas. El director mantuvo una estrecha relación durante muchos años con Juan José Moreno Cuenca 'el Vaquilla', del que llegó a ser tutor legal, realizando hasta tres películas más

inspiradas en su biografía, que le convirtieron definitivamente en símbolo de la generación perdida de los ochenta (p. 15).

José Antonio de la Loma, que había trabajado como educador social, decide rodar un filme sobre delincuentes juveniles “interpretado por chicos auténticos de la calle. El Vaquilla, un auténtico héroe para el lumpen juvenil de la época, del cual el director quiso reflejar su vida en pantalla” (Matellano, 2011, p. 181). Pero es Ángel Fernández Franco ‘el Torete’ quien protagoniza la película debido a que Juan José Moreno Cuenca (*Yo, el Vaquilla*) cumplía condena.

Perros callejeros (José Antonio de la Loma, 1977) inicia una saga que va a definir las características del género perdurables en el ciclo: persecuciones de coches, retos y venganzas, armas de fuego y erotismo. Con “guiños al cine de acción frecuentado por el director como la música *noir* de archivo CAM, la aparición de actores asiduos (Frank Braña), mezclado todo ello con unos actores que se interpretaban a ellos mismos y mensajes/avisos socioeducativos” (Matellano, 2011 p. 183). Con una recaudación de 1.006.369,28 euros⁴⁶ y con música de, entre otros, Bordón 4 o Los Chichos⁴⁷.

A este director polifacético, que también practicó la enseñanza, le debemos los siguientes títulos del *quinqü exploitation*: *Perros callejeros* (1977), *Nunca en horas de clase* (1978), *Perros callejeros 2. Busca y captura* (1979), *Los últimos golpes de El Torete* (1980), *Yo, el Vaquilla* (1985), *Perras callejeras* (1985) y *Tres días de libertad* (1995).

José Antonio de la Loma se especializó en la mostración más efectista de planos generales de tiroteos, persecuciones en coche y explosiones, con una vocación internacional que rentabilizará sus películas. Esto ha provocado que muchos autores le califiquen de oportunista, efectista y autor desigual. Pero sin duda, y al margen de si merece o no algunos méritos, dirigió las casi únicas escenas de riesgo y persecuciones del cine español de la democracia. Han tenido que pasar casi cuarenta años, los mismos que duró la dictadura, para que volviéramos a verlas en una película de factura nacional como *El niño* (Daniel Monzón, 2014) o en los trabajos de los nuevos cineastas de género de este país, como Enrique Urbizu, Alberto Rodríguez, o Daniel Calparsoro.

⁴⁶ Fuente ICAA.

⁴⁷ Entrevistados para esta investigación.

Otra de las apropiaciones que se atribuyen a De la Loma es, según Ríos Carratalá (2014), la que unía efectismo erótico con rentabilidad:

José Antonio de la Loma combinó la explosión hormonal de los perros callejeros con el cine de destape. Varias de las intérpretes de sus películas fueron *vedettes* de El Molino o alrededores (Christa Leen, Tanya Celaya, Teresita La Mojada...) para abaratar costes y asegurar resultados. Otras como Berta Cabré (Berta Singerman) (...) eran asiduas del cine S producido en la factoría Iquino (p. 67).

En la penúltima etapa de su carrera como director y entregado al fenómeno *quinqui exploitation*, De la Loma incluyó en sus films la figura del tutor legal de alguno de sus protagonistas delincuentes, tal y como hizo en la vida real con Juan José Moreno Cuenca ‘el Vaquilla’. La primera vez, que representó a su *alter ego* paternalista fue en *Perros callejeros 2. Busca y captura* (1979) en la que incluso el personaje es cineasta.

4.2.2. Eloy de la Iglesia

Según Amanda Cuesta (Florido Berrocal *et al.* 2015, p. 16), la principal diferencia en cine de De la Iglesia es que se siente “la influencia de algunos referentes internacionales fundamentales como sucede entre *A Clockwork Orange* (1971) y *Una gota de sangre para morir amando* (1973), o el guiño a *The Warriors* (1979) de *Navajeros* (1981)⁴⁸ o a *Christiane F.* (1981) en *El pico* (1983)”.

Con la clara intención de diferenciarse del *otro* grupo de películas quinquis, Gonzalo Goicoechea (Melero, 2013), coguionista de muchas de las películas de Eloy de la Iglesia, confiesa sobre uno de los títulos:

Considerábamos que *Navajeros* debía tener un alto contenido de crítica social, porque, si no aparecían todos esos datos, si no explicábamos nuestro punto de vista sobre la delincuencia como consecuencia de la marginación social, entonces nos encontrábamos con una película más de chavales, como la del Torete. Y eso no lo queríamos (p. 53).

⁴⁸ También en *El pico* (1983), Paco, el personaje de José Luis Manzano, tiene un póster de *The Warriors* (*Los amos de la noche*, Walter Hill, 1979).

Respecto al concepto de sí mismos como autores de un subgénero concreto perdurable en la memoria popular, parece ser que no existía esa conciencia ni para él ni para Eloy de la Iglesia. Cuando Melero le pregunta en su libro entrevista por la película *La mujer del ministro* (Eloy de la Iglesia, 1981), que está realizada entre *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Colegas* (1982), Goicoechea contesta que “la categoría quinqu ha venido después. Entonces nosotros no la veíamos así”, a lo que Melero contesta: “Ah, qué curioso. Como el cine negro, que el público de los años cuarenta no lo percibía como un género” (Melero, 2013, p.61).

El cine de Eloy de la Iglesia pretendía no quedarse en lo anecdótico de la espectacularización del delito, sino que en la mayoría de sus títulos procura realizar más lecturas acerca de la tan ansiada libertad de opinión, expresión y acción. “Estilemas propios del cine negro, del melodrama, del cine ‘político’, del militante, del cine español y el ‘porno’, están sometidos a una reelaboración que le permite a De la Iglesia utilizarlos de forma coherente, reconvertidos a un nuevo código”.⁴⁹

El tema de las adicciones comienza tímidamente su entrada en la cinematografía, precisamente de la mano de las películas negras, tal y como nos recuerda Mérida San Román (2009):

En cuanto a las drogas, fue un tema prohibido en Hollywood durante años por el Código Hays. A partir de la década de 1950, los cineastas eludieron la censura y trataron el tema notables películas como *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955), *Un sombrero lleno de lluvia* (Fred Zinnemann, 1957), *Combate decisivo* (*Monkey on My Back*, André De Toth, 1957) (p. 200).

Y además nos recuerda que, gracias a estos valientes intentos por sortear la regulación del código y tras su desaparición, esta indudable temática realista fue utilizada con enfoques mucho más veristas y dramáticos, y nutriendo al espectador de un mundo (por aquel entonces lejos de la televisión amarillista y de Internet) del que por lo general era muy ajeno, provocando así grandes golpes de efecto: “Más tarde, apareció (la temática de la adicción) con distintos enfoques en trabajos tan variados como *French Connection*, (William Friedkin, 1971), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), (...) o *Yo, Cristina F.* (Uli Edel, 1981)”.

⁴⁹ Javier Vega (1979): “El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia”. En *Contracampo*, revista de cine 25/26, p.26.

Desde luego, quien mejor supo plasmar desde dentro y fuera de la pantalla el drama por el que discurre la vida del adicto en nuestra cinematografía y dentro del género que nos ocupa en nuestra investigación, es Eloy de la Iglesia en muchas de sus películas, especialmente las que ya hemos referenciado, las dos partes de *El pico*. En el estudio que José María Abril Palacios (2008) hace sobre la imagen de la Benemérita en el cine español titulado *La Guardia Civil en la pantalla (1933-2004)* se recoge una entrevista⁵⁰ a Eloy de la Iglesia en la que hace alusión al motivo del título:

En primer lugar te diré que *El pico*, como título, implica inicialmente un doble concepto, barajado primordialmente en la película. Por un lado, referido al mundo de la droga dura, al hecho de inyectarse heroína, los protagonistas son heroinómanos; por otro lado, referido al picoletto, que como sabes es la denominación que en ciertos sectores de la sociedad se le da a la Guardia Civil. Es por tanto un juego de palabras que recoge dos de los aspectos más importantes de esta película (p. 569).

Sobre el punto de vista del erotismo en manos de De la Iglesia, formando parte ya de la iconografía homoerótica del cine español reconocida internacionalmente por la cultura *queer*, nos indica Ríos Carratalá (2014):

Eloy de la Iglesia recurría a la transgresión homosexual para explicitar o sugerir los atributos viriles: “Tengo quince años, pero más rabo que la Pantera Rosa”, afirma José Luis Manzano en *Navajeros* ante la mirada golosa y los labios húmedos de una prostituta interpretada por Isela Vega. (...), el cineasta vasco leía a Luis Cernuda como el Roberto Orbea de *El diputado* (1978) y admiraba a Pasolini, pero filmaba de acuerdo con los gustos de unos espectadores poco habituados a las complejidades en materia de metáforas (p. 67).

Eloy de la Iglesia, por su parte, realizó dentro del fenómeno *quinqui exploitation* los siguientes títulos: *Los placeres ocultos* (1977), *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987).

Si hemos dicho que el cine de De la Loma se rige por los grandes planos de acción, persecuciones y tiroteos, el de De la Iglesia lo hace con el primer plano del retrato costumbrista que profundiza en el deseo de los personajes: “Yo procuro ser muy

⁵⁰ Extraída del expediente de la película *El Pico*, propiedad de Ópalo Films, productora del film.

consciente de lo que hago, de la importancia ideológica, que tiene situar la cámara en una u otra posición. Por eso, ciertas cosas saltan mucho a primer término. Pero la mecánica de la narración es absolutamente normal, convencional (...), lo que ocurre es que yo subrayo otras cosas distintas a las del cine habitual”⁵¹ y más cerca aún en los planos detalles de las agujas perforando las venas de los mismos. Poesía de la decadencia, pero poesía al fin y al cabo.

⁵¹ Declaraciones de Eloy de la Iglesia en *Contracampo*, revista de cine 25/26 p. 33.

4.3. Directorio de películas del fenómeno *quinqui exploitation*

Además del trabajo realizado por De la Loma, fundamentalmente en Barcelona, y por De la Iglesia en Madrid, se realizaron estos 41 títulos de muchos y muy diversos autores, que entre sus papeles protagonistas o bien secundarios ofrecían la imagen de un delincuente juvenil, que progresivamente va adquiriendo el cuerpo del arquetipo más puro en la etapa central del fenómeno, que se extiende de 1978 a 1985.

<i>La semana del asesino</i>	Eloy de la Iglesia	1972
<i>Aborto criminal</i>	Ignacio F Iquino	1973
<i>Chicas de alquiler</i>	Ignacio F Iquino	1974
<i>La Corea</i>	Pedro Olea	1976
<i>Libertad provisional</i>	Roberto Bodegas	1976
<i>Abortar en Londres</i>	Gil Carretero	1977
<i>Camada negra</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	1977
<i>Juventud drogada</i>	José Truchado	1977
<i>Los placeres ocultos</i>	Eloy de la Iglesia	1977
<i>Perros callejeros</i>	José A. de la Loma	1977
<i>Vivir a mil</i>	José Campos	1977
<i>¿Y ahora qué, señor fiscal?</i>	León Klimowsky	1977
<i>El diputado</i>	Eloy de la Iglesia	1978
<i>Las que empiezan a los 15 años</i>	Ignacio F Iquino	1978
<i>Los violadores del amanecer</i>	Ignacio F. Iquino	1978
<i>Nunca en horas de clase</i>	José A. de la Loma	1978
<i>Perros callejeros II. Busca y captura</i>	José A. de la Loma	1979
<i>Chocolate</i>	Gil Carretero	1980
<i>La patria del Rata</i>	Fco. Lara Polop	1980
<i>La quinta del porro</i>	Francesc Bellmunt	1980
<i>Maravillas</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	1980
<i>Miedo a salir de noche</i>	Eloy de la Iglesia	1980
<i>Navajeros</i>	Eloy de la Iglesia	1980
<i>Perros callejeros III. Los últimos golpes del Torete</i>	José A. de la Loma	1980
<i>Barcelona Sur</i>	Jordi Cadena	1981
<i>Deprisa, deprisa</i>	Carlos Saura	1981
<i>Todos me llaman gato</i>	Raúl Peña	1981
<i>Colegas</i>	Eloy de la Iglesia	1982
<i>El pico</i>	Eloy de la Iglesia	1983
<i>El pico 2</i>	Eloy de la Iglesia	1984
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	Pedro Almodóvar	1984
<i>De tripas corazón</i>	Julio Sánchez Valdés	1985
<i>La reina del mate</i>	Fernán Cabal	1985
<i>Perras callejeras</i>	José A. de la Loma	1985
<i>Yo, el Vaquilla</i>	José A. de la Loma	1985
<i>27 horas</i>	Montxo Armendáriz	1986
<i>El Lute. Camina o revienta</i>	Vicente Aranda	1987
<i>La estanquera de Vallecas</i>	Eloy de la Iglesia	1987
<i>El Lute 2. Mañana seré libre</i>	Vicente Aranda	1988
<i>Matar al Nani</i>	Roberto Bodegas	1988
<i>Tres días de libertad</i>	José A. de la Loma	1995

Tengamos en cuenta, como analizaremos y clasificaremos en el cuerpo de estudio de esta investigación, que las producciones incluidas entre 1972 a 1977 dejan entrever al delincuente juvenil con alguno de los rasgos que se evidencian abierta y descaradamente a partir de *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), cinta considerada el pistoletazo de salida para el quinquí en las pantallas, con el Torete como protagonista interpretando las hazañas del Vaquilla, en una voltereta de ficcionalidad-realidad, que riza el rizo cuando en la secuela nos dicen que todo lo visto en la primera es una película y que la realidad empieza en esta segunda. En cualquier caso, *Perros callejeros* se estrena el 24 de diciembre de 1977⁵² y *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977) el 26 de mayo⁵³, siete meses antes; en ella el personaje secundario Ness (interpretado por el actor Ángel Pardo) tiene todas las características visibles y propias del personaje quinquí, clave en este fenómeno. Lo que las películas predecesoras sugerían o mostraban en segundo plano, aquí ya tiene rasgos específicos y claros.

A partir del éxito de estas dos producciones, el quinquí dará el salto al protagonismo absoluto hasta 1985, con el *biopic* que nos cuenta Juan José Moreno Cuenca ‘el Vaquilla’ desde la cárcel de Ocaña en Toledo en *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985). A partir de aquí, los rasgos se difuminan y comienza el declive del género hacia conceptos más naturalistas, sin el sensacionalismo dramático de estos héroes navaja en mano.

La adaptación cinematográfica de la obra de teatro homónima de Alonso de Santos de 1981, *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987), resulta una comedia en la que ya no se droga el quinquí (aunque padece el síndrome de abstinencia durante el atrincheramiento en el estanco), sino el policía que lo asedia, con cocaína. Y el *biopic* que adapta la autobiografía de Eleuterio Sánchez en las dos partes de *El Lute. Camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987) y *El Lute 2. Mañana seré libre* (Aranda, 1988), supone el cierre definitivo, con un retrato de quien sirvió de mítica inspiración a los jóvenes delincuentes del *quinquí exploitation*, pero que sobrevivió a todos ellos, desterrando al Lute de sí mismo y de su propia persona, hasta la actualidad.

⁵² Fuente ICAA.

⁵³ Fuente ICAA.

4.4. Declive de un género. El fin del *quinqui exploitation*

Suena el pasodoble *Suspiros de España*.

Estanquera: Mi difunto marido siempre lloraba cuando lo escuchaba.

Ángeles: Es muy bonito ser español.

Tocho: Eso según se mire.

Leandro: España no hay más que una, hombre.

Tocho: Claro, porque si hubiera dos, nos iríamos todos *pa* la otra.

La estanquera de Vallecas (Eloy de la Iglesia, 1987)

Víctor Matellano (2009), en relación a la clasificación S que desaparece con la Ley Miró, también relaciona una política proteccionista con el devenir de los géneros y, aunque hace hincapié en el horror, entre ellos también decae por supuesto el *quinqui exploitation*:

En 1982 coexistían en el cine español títulos reputados como *La colmena* (Mario Camus) con una cuantitativamente significativa producción de films S, como *Macumba sexual* (Jesús Franco) o *Sueca bisexual necesita semental* (Ricard Reguant) (...) Las boyantes cifras de 1982 caen bruscamente en 1983. Aquí ya el número de largometrajes producidos es de 99. Y en 1984 sigue cayendo, tan solo 77 películas. El descenso en picado continúa hasta 1994, año en el que tan solo se ruedan 44 largometrajes, 36 enteramente españoles y 8 coproducciones (p. 23).

A la pregunta de ¿cuál es la causa del descenso y cuáles fueron sus principales damnificados?, el autor declara contundente su respuesta al interrogante: “Sin duda el decreto Miró de 1983, por el cual se establecen ayudas ministeriales de adelanto a recaudación en taquilla en base a la discriminacional/discriminativa elección de proyectos, la mayoría de los cuales quedan subvencionados a fondo perdido” (Matellano, 2009, p. 23). Y no da a lugar a vacilaciones por el hecho de que la primera consecuencia de esta ley proteccionista fue que “se establecieron dos tipos de películas, de *calidad* subvencionada y las *independientes*, inevitablemente subproductos destinados a circuitos de vídeo”.

Otro de los motivos que apuntalaron el agotamiento del fenómeno *quinqui exploitation* fue la desaparición de los cines de barrio en un proceso gradual y sin solución. Si atendemos a los datos que expone Concepción Calvo (2011, p. 15), “en 1965 se contabilizaban en nuestro país 6.500 pantallas clasificadas en salas de estreno, primer

reestreno y segundo reestreno, estas últimas de programa doble, eran los llamados *cines de barrio*". Para comprender su desaparición, tomamos las referencias que adecuadamente explica Javier Pulido (2012) en relación a la productora Profilmes, de donde salieron los más afamados títulos del subgénero que estudiamos, extrayendo las palabras de su propietario José Antonio Pérez Giner, productor de la mayoría de los títulos del *quinqui exploitation*, de los de José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, además de los de Fermín Cabal o Francesc Bellmunt. Pulido lo resume así:

Agotada la fórmula de colaboración con compañías extranjeras, Profilmes solo podía contar con la recaudación en cines españoles para asegurar su supervivencia económica a medio plazo. Su presente inmediato estaba ligado a la existencia de los cines de barrio y sus programas dobles. Sin embargo, la progresiva desaparición de este tipo de salas aceleró su cambio de modelo. "Creo que la muerte de los cines de barrio fue la causa de que a su vez desapareciera el público de las películas baratas de género. Por ejemplo, en Italia ocurrió lo mismo", asevera Pérez Giner. (...) A finales de los 60 había 160 salas de exhibición en Barcelona. De ellas, 42 fueron clausuradas entre 1972 y 1982, debido a la pérdida de hasta tres millones de espectadores. ¿Pero qué acabó con los cines de barrio? En realidad, fueron varias razones (p. 77).

De entre las que el autor cita, incluida las del aumento de los turismos económicos que permitían el desplazamiento fuera del barrio, la más evidente fue la expansión del aparato receptor de televisión, posibilitada por su abaratamiento y su reemplazo como elemento de ocio por sustitución.

La desaparición de los cines de barrio afectó directamente al cine de género independiente, que se valía de la recaudación en sala como fuente primaria de ingresos. Pero otro fenómeno vino a apoyar la distribución de las películas que configuran el fenómeno *quinqui exploitation*: el vídeo doméstico. Como explica Calvo (2011, p. 16), "a finales de los años 70 se crea el magnetoscopio doméstico (...) El público pronto empezó a adquirir estos aparatos y a alejarse de las salas de exhibición. (...) muy difíciles de llenar debido a que eran cines de única pantalla con un gran aforo".

Así que el mercado del vídeo doméstico fue el terreno en el que las películas del *quinqui exploitation* consiguieron su segunda oportunidad. Los títulos que habían dado buenos resultados en los cines de barrio desaparecidos, ahora exponían sus carteles *pulp* como reclamo de sensaciones fuertes de sabor patrio. De forma paralela, las salas

cinematográficas también tuvieron que reconvertirse. Sin el transporte público y el económico utilitario, la calidad de las proyecciones de las salas del centro de las ciudades acabaron con los cines de barrio. Y ahora la amenaza llegaba de los cines multisalas en los centros comerciales del extrarradio de las ciudades. Resulta paradójico que al final el descampado y el cine de las afueras le ganase la batalla a los palacios cinematográficos del centro de las ciudades.

Ya hemos dicho que el *Lute* es el principio de todo, y el final también. Su autobiografía llevada la pantalla supone el fin del ciclo, su canto del cisne, exceptuando algún título más tardío, como *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988), el último desaparecido en las dependencias policiales de la democracia, o *Tres días de libertad* (José Antonio de la Loma, 1995), que cierra su franquicia *Perros callejeros*, muy lejos ya de 1977.

En una crítica de *El Lute 2. Mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988) publicada en el *El País* el 1 de mayo de 1988, Octavi Martí (Abril Palacios, 2008), explica:

Para los coleccionistas de imágenes, para quienes alguna vez han pensado en hacer una pequeña antología del cine español a partir de sus guerreros uniformados y coronados con tricornio, un momento sublime: ese en que un agente de la Guardia Civil toma el retrato de grupo de la familia de Eleuterio. Toda la película está ahí, los deseos de normalidad del protagonista y su imposibilidad, su físico cambiante y su condición de mito, la paz y el peligro, la fragilidad de una etnia –los quinquis o mercheros– a la que la aparición del plástico sacó de la marginalidad tranquila para abocarla a la más angustiada del delincuente. Es un instante de comedia, divertido, pero también tenso, que lo condensa todo (p. 698).

Efectivamente, la segunda parte del *biopic* la trata Vicente Aranda con humor en algunos trazos, a diferencia del drama de la tortura infligida por la Guardia Civil que se desarrollaba en la primera. Visionando la película, podemos darnos cuenta de los intencionados cambios. Aquí, el militar amable y al servicio del ciudadano hace la fotografía. Todos sonríen, Eleuterio no.

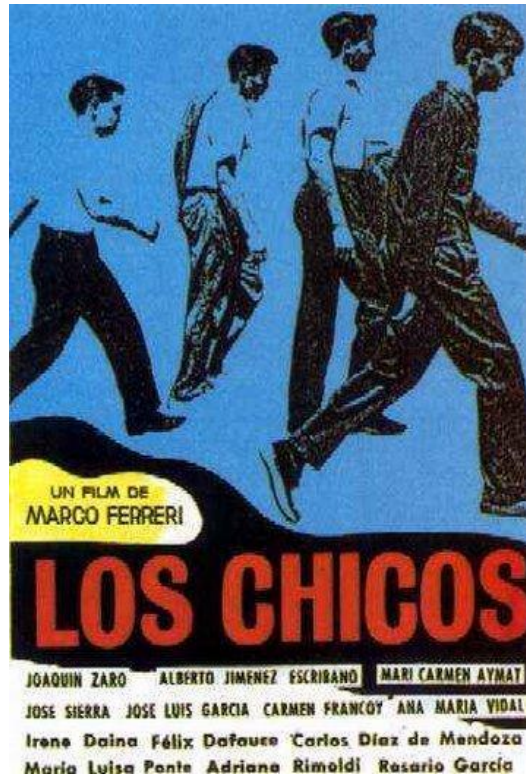
El lanzamiento de esta película coincide con el momento de reconversión de las formas de exhibición cinematográfica hacia las multisalas de extrarradio, el *quinqui exploitation* ofrece sus últimos títulos. El fenómeno está extinto, permanece como el último fenómeno de explotación del cine español del siglo XX y de su historia hasta el día de hoy.

5. ANÁLISIS DE PELÍCULAS

5.1. Análisis cualitativo de películas

LOS CHICOS

Marco Ferreri



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Marco Ferreri

Formato: 16mm

Ventana: 1:1,33. Stándar

Año: 1959

Reparto: Alberto Jiménez, Ana M^a Vidal, Irene Daina, Joaquín Zarzo, J.L. García y José Sierra

Duración: 90 min.

Género: Drama

Color o B/N: Blanco y Negro

Guión: Leonardo Martín y Marco Ferreri

Fotografía: Francisco Sempere

Música: Miguel Asins Arbó

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Cuatro chicos se citan en un quiosco durante una tarde de lluvia. Uno de ellos tiene que estudiar y los otros tres van al cine, aunque por su corta edad no los dejan entrar. Andrés trabaja de botones en un hotel y sueña con ser torero, el Chispa lleva el quiosco de un republicano herido en la guerra, Carlos es estudiante y el Negro es un muchacho tímido. Son un grupo de amigos que solo desea divertirse. Sin embargo, la realidad los obliga a enfrentarse con los problemas del mundo de los adultos.

ARGUMENTO

El Chispa, Andrés, Carlos y el Negro son cuatro jóvenes madrileños que viven en el mismo barrio del centro de la ciudad. Son muy buenos amigos e inseparables. Ninguno ha cumplido aún los dieciocho años. Hay cuatro chicas con las que salen algún sábado por la tarde. Además del porvenir, su mayor preocupación es cómo divertirse los pocos ratos que tienen libres. El Chispa trabaja en el quiosco de un republicano, que es como un padre para Chispa y que está lisiado de la guerra. Ya tiene fecha para su operación, de la que espera no salir vivo, por lo que deja todo dispuesto para que el quiosco pase a sus manos. Carlos es estudiante y vive en familia numerosa, con su insidiosa hermana, que quiere pintar la casa y hacer que la niñera lleve uniforme, ya que quiere invitar a sus amigas a merendar, por lo que su madre instigará constantemente a su marido para atender la caprichosa necesidad de aparentar de la chica. Carlos está enamorado de una actriz del barrio, al igual que el Chispa, pero este realmente está enamorado de la hermana de Carlos, a la que incluso llega a escribirle una carta. El Negro trabaja de mecánico y tiene una relación muy tormentosa con su madre, a la que cree prostituta, pues la ha visto entrar y salir de una pensión con un hombre. Por su parte, Andrés, harto de trabajar de botones, comunica a sus amigos su desesperada decisión: el próximo domingo se tirará como espontáneo en la plaza de toros de Las Ventas. Esto hace que todos los amigos reaccionen ante el peligro que puede suponer esta acción. El problema real de estos chicos es su incomunicación. Un pesimismo plomizo cae sobre todos ellos. Y finalmente no llega a ocurrir nunca nada porque los personajes no hablan entre ellos y porque la lluvia ha arruinado la tarde de toros en la que Andrés quiere *saltar*.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del Chispa, que trabaja en el quiosco y espera heredarlo.
- Subtrama del Chispa y el amor de la hermana de Carlos, el estudiante.
- Subtrama de Carlos, el estudiante, enamorado de una actriz que vive en el barrio.
- Subtrama de Andrés, que quiere ser torero y hace reaccionar a los demás.
- Subtrama del Negro con su madre, que es prostituta.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Ferreri limita el exterior a varios ámbitos concretos, como la plaza del quiosco, la puerta del cine y poco más. Los interiores contruidos son la esencia de la película y la cámara se mueve por ellos en una planificación móvil muy cuidada y diseñada por el movimiento escénico de los personajes. Los personajes se mueven y la cámara les sigue reencuadrando y recomponiendo planos. También hay varios *travellings* de acercamiento a primer plano con una intención puramente dramática de acercarnos al interior de los personajes, que sienten y no hablan.

CÓDIGO SONORO

La música extradiegética tiene un alto grado de interpretación dramática ante el pesimismo constante del film. Un solo de trompeta, que parece crear la lluvia sobre Madrid, además de un arreglo de cuerda y viento. La voz suele ser *in* y *out*. No hay *off* ni *over*. Es interesante observar el uso del silencio en muchas secuencias que no tienen apenas diálogos desarrollados. Simplemente la interpretación y el profundo sentimiento de los personajes, apuntillado por la información privilegiada del espectador, multidimensionan el resultado final, con el melancólico pesimismo con el que se mueven los personajes.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal. El narrador es autodiegético múltiple, con el mismo peso en todos los personajes, pues no hay uno que destaque sobre otro.

PUESTA EN ESCENA

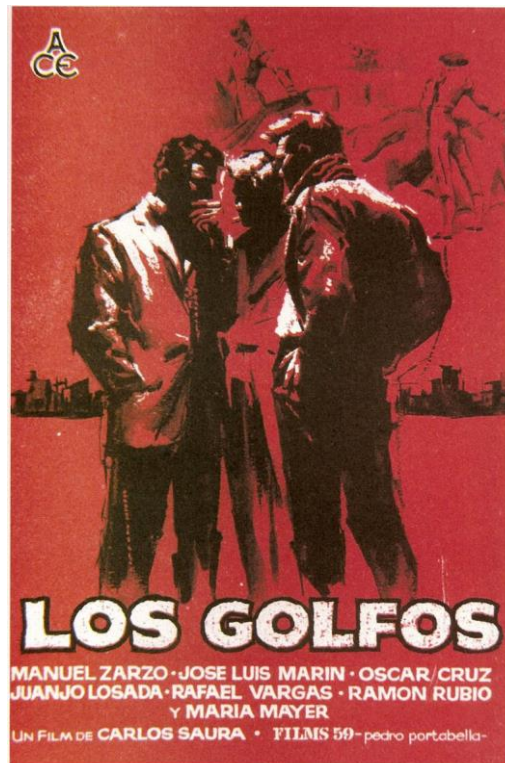
La puesta en escena está marcada por el interior de los personajes, que se repliegan dentro de sus casas construidas en estudio. El interior de cada uno de los hogares de clase media baja, media y media alta hace que asistamos a una representación semántica de significado muy interesante, dados los escasos diálogos del filme, que son más acuciantes en el hogar que tiene niñera y asistenta, y varios de los hijos estudian.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LOS GOLFOS

Carlos Saura



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Carlos Saura

Formato: 16 mm

Ventana: 1:1,33. Stándar

Año: 1959

Reparto: Manuel Zarzo, Antonio Giménez Escribano y Luis Marín

Duración: 88 min.

Género: Drama

Color o B/N: Blanco y Negro

Guión: Carlos Saura, Mario Camus y Daniel Sueiro

Fotografía: Juan Julio Baena

Música: José Pagán y A. Ramírez

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

En un suburbio de Madrid ejercen sus pequeñas raterías un grupo de muchachos que, influenciados por el mísero ambiente donde viven, sueñan con riquezas y bienestares que les están vedados. Con poco espíritu de trabajo y escaso ejemplo de los que les rodean, visitan los

mercados para robar fruta y hurtar piezas de coches que más tarde venden a desaprensivos comerciantes. Poco a poco, van aumentando las fechorías de la pandilla con el fin de conseguir el suficiente dinero para propiciar el estreno en la plaza de uno de ellos, aficionado al toreo.

ARGUMENTO

Un grupo de amigos: Juan, Chatos, Julián, Ramón, Manolo y Paco sobreviven como pueden en los arrabales de Madrid. Uno de ellos, Juan, quiere ser torero y sus amigos cometen pequeños atracos para poder pagar su debut. Julián está enamorado de Visi, una guapa chica que se prostituye con los americanos de la base de Torrejón de Ardoz. Tras robar a un taxista y ser perseguido por la Policía, Paco se esconde en las alcantarillas, donde aguarda varios días, para finalmente morir ahogado. El debut de Juan resulta un fracaso haciendo sufrir mucho al toro antes de matarlo; por si fuera poco, durante la corrida son reconocidos por la Policía. Ni la ayuda de sus amigos ni el fatal final de Paco han servido de nada.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Juan queriendo ser torero.
- Subtrama de Julián para enamorar a Visi.
- Subtrama de Paco para conseguir más dinero y ser líder de la pandilla.
- Subtrama de Juan, Chatos, Ramón, y Manolo por subsistir en un mundo sin oportunidades.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Saura realiza una estudiada planificación para mostrarnos el Madrid suburbial de 1959. En blanco y negro, plantea encuadres dinámicos y constantes movimientos, sobre todo panorámicas horizontales descriptivas de los arrabales, y *travelling* de acompañamiento por la calle en cuidados movimientos escénicos con los personajes, como en la secuencia del bar. También utiliza en varias secuencias la cámara al hombro en dos momentos concretos, el primero cuando Juan está en la escuela taurina, en una fatal premonición de la secuencia final donde demuestra que es muy mal torero, que hace sufrir mucho al animal y que la muerte de su amigo Paco no ha servido de nada.

CÓDIGO SONORO

El sonido está basado en el diálogo captado de forma directa y la música extradiegética, sobre todo de guitarra flamenca. También escuchamos música diegética en el bar donde se reúnen. En la radio suena una canción del tipo niño cantor, tan famosa en la época de principios de los años sesenta. La voz suele ser *in* y *out*. No hay *off* ni *over*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal con una interesante secuencia de montaje con planos detalle en el robo de distintas piezas de motocicleta. En cuanto a la organización narrativa, el narrador es autodiegético múltiple, sobre todo en Juan, Paco y Julián.

PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena está marcada por los exteriores día, sobre todo en los arrabales y en las zonas industriales del mercado y las cocheras de Madrid; también la escuela de tauromaquia y los bares y terrazas de Madrid. Del mismo modo, gana protagonismo una feria de atracciones y una gran nave donde la gente va a bailar y a tomar cerveza. Los interiores se reservan para la casa de Juan, que solo vemos al principio, pues casi el noventa por ciento de los escenarios son naturales. De hecho, los créditos así lo anuncian. Se trata de un valor añadido al nuevo cine de la época que quiere salir del estudio, como quince años antes ya lo hacía el cine americano.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

JUVENTUD A LA INTEMPERIE

Ignacio F. Iquino



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ignacio F. Iquino

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85

Año: 1961

Reparto: Rita Cadillac, Manuel Gil, Julián Mateos, Adriano Rimoldi, Joan Capri, María del Sol Arce, Colette Descombes, Fernando León, Luis Induni, José Lifante

Duración: 92 min.

Género: *Thriller*

Color o B/N: Blanco y negro

Guión: Federico de Urrutia

Fotografía: Ricardo Albiñana

Música: Enrique Escobar

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Unos jóvenes descarriados, entre los cuales figura una mujer muy sensual, profundizan en su postura al margen de la ley, sin mayores ánimos de responsabilidad. En un mundo de juego y

corrupción se produce el asesinato de Susana. Un joven enamorado de ella, hijo de un comisario de policía, es el principal sospechoso.

ARGUMENTO

Susana es una joven muy guapa que ha dejado la vida de prostituta porque se ha enamorado de Fernando, un antiguo cliente que se va a casar con ella. Pero de Susana también está locamente enamorado Alberto, el hijo del nuevo comisario del distrito, que acude al Bongo Club para buscar a la chica y pedirle que se quede con él. Pero esta le confiesa que no le quiere y le pide que la deje en paz. Loreta le ha entregado previamente una carta de Alberto donde le confiesa que, si no va a quererle, será capaz de cualquier cosa, incluso de matarla. Esta es la principal prueba que inculpa al muchacho cuando encuentran el cuerpo apuñalado de Susana en el club. Cuando se llevan detenidos a comisaría los presentes en la fiesta, el comisario ve destrozado que el principal sospechoso es su propio hijo. De esta manera, inicia a lo largo de toda la noche la investigación que conduzca hasta un tal Mauricio, que parece ser el cabeza de una red de prostitución y timbas ilegales en una finca a las afueras de la ciudad. Alberto, mientras deja a su hijo detenido, pasea por la ciudad en busca de pesquisas, que le llevarán del Bongo Club a La Barra Roja y de allí a El Sarao. En su deambular se encuentra con Carlos, un antiguo compañero que luchó con él en el bando nacional y que estará encantado de ayudarle a encontrar al tal Mauricio. Mientras, Alberto, el hijo del comisario, se escapará para acudir al hospital donde Susana se debate entre la vida y la muerte. Pero cuando llega es tarde, la joven muere ante sus propios ojos. Lleno de ira, acude a la finca en busca de venganza. A través de la compañera de habitación de Susana, Elena, que está enamorada de Fernando, el prometido de aquella, el comisario consigue llegar hasta el Loren, que es quien definitivamente les lleva a la finca de Mauricio. Allí se hacen pasar por ganaderos en busca de juego y diversión ilegal. Finalmente, el comisario y su amigo Carlos conseguirán desenmascarar a Mauricio y su emporio ilegal, al tiempo que Alberto, en una pelea final, con navajas reduce a Tony, que ha confesado haber sido quien clavó su navaja a Susana en el Bongo Club. Al final, lo lleva ensangrentado hasta su padre para decirle que era él quien estaba buscando, el verdadero asesino de su amada.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de la investigación del comisario en la muerte de Susana con objeto de poder librar a su hijo de la culpa.
- Subtrama de Susana con Fernando y la banda de delincuentes.
- Subtrama de Adela, enamorada de Fernando, para salir de la marginalidad.
- Subtrama de Alberto, enamorado de Susana y buscando la venganza de su muerte.
- Subtrama de Tony, hermano de Susana, su novia Loreta y la banda.
- Subtrama de Carlos para ayudar a su amigo Alberto y *limpiar* la ciudad de jóvenes criminales.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Ignacio F. Iquino utiliza de forma casi constante los planos medios, con panorámicas para seguir los movimientos de los personajes, sobre todo en interior. También desplaza la cámara levemente en contadas ocasiones para reencuadrar a los personajes en sus movimientos. Realiza *travellings* circulares en las escenas con música diegética y jóvenes bailando, así como planos detalle de algunos instrumentos, sobre todo trompetas y guitarras; y primerísimos primeros planos de cantantes. En la escena del asesinato, se combinan varios planos muy cortos de los jóvenes bailando en combinación con la música diegética de *rock*, y varios picados y contrapicados. En exteriores, utiliza especialmente los picados y cenitales, con *zoom* para localizar a los personajes entre la figuración real de la calle o los vehículos de donde salen y entran, y varios *travellings* acompañando a varios personajes.

CÓDIGO SONORO

La mayor presencia sonora está conformada por los diálogos, que suelen ser a dueto con voz *in*. En algunos casos con voz *out* fuera de campo. La voz en *over* de un narrador externo que no acaba siendo ningún personaje de la ficción aparece al principio y al final. La música tiene gran relevancia en este film, ya que los ambientes nocturnos están siempre animados con música en directo, especialmente *rock* y *blues*, también sonidos de chachachá y otros modernos de la época a principios de los años sesenta.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal. Todo ocurre la primera noche en la que muere Susana. El narrador es múltiple, desde el comisario que lleva la investigación a Alberto, su hijo, principal sospechoso, la víctima Susana, Fernando, Dita, etc.

PUESTA EN ESCENA

Predominan los interiores, sobre todo los bares nocturnos donde la música tiene especial protagonismo. También los interiores de las distintas casas de los personajes, casas muy humildes, otras de clase media y una de lujo; todos son interiores construidos en plató. También se muestran ciertos exteriores día y varios exteriores noche después del asesinato.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LA SEMANA DEL ASESINO

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1972

Reparto: Vicente Parra, Emma Cohen, Eusebio Poncela, Vicky Lagos, Lola Herrera, Ismael Merlo, Ángel Blanco, Charly Bravo, Manuel Clavo, Antonio Corencia

Duración: 96 min.

Género: *Thriller*, terror

Color o B/N: Color

Guión: Eloy de la Iglesia, Antonio Fos, Robert Oliver

Fotografía: Raúl Artigot

Música: Fernando García Morcillo

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Un joven que trabaja como carnicero mata accidentalmente a un taxista. Cuando su novia decide avisar a la Policía, él se ve obligado a matarla y lo mismo hace con todos aquellos que suponen para él una amenaza.

ARGUMENTO

Marcos es un hombre de edad madura que vive solo en una chabola en el extrarradio de Madrid, junto a las nuevas promociones de pisos masificados que empezaron a construirse en la década anterior. De vez en cuando, pasa por casa Esteban, su hermano, que es transportista y pronto se casará con Carmen. Cerca de la casa de Marcos está el bar de Rosa, un lugar al que van a comer diariamente los vecinos y trabajadores de la zona. En los altos edificios de enfrente vive Néstor, un joven escritor y guionista, bohemio e intelectual, que vive con su perro Trosky. Marcos tiene una novia, Paula, mucho más joven que él y con la que mantiene una relación estable a escondidas de la familia de ella, pues nunca aceptarían que estuviera con un hombre de tanta edad. Una noche, al salir del cine, toman un taxi para volver. Los enamorados se besan efusivamente y el taxista decide echarlos del taxi. Ellos se bajan, pero les reclama el precio de la carrera. Marcos se niega, ya que les ha echado del taxi. Comienzan una pelea y Marcos acaba asestando al taxista un golpe en la cabeza con una piedra. Queda inconsciente en el suelo mientras la pareja huye del lugar. Al día siguiente comprobamos que Marcos trabaja en un matadero donde fabrican caldo en cubitos con los desperdicios de los animales que sacrifican. A la salida del trabajo Marcos comprueba en el periódico que el taxista que les recogió la noche anterior ha aparecido muerto. Paula, su novia, tiene mucho miedo y le dice a Marcos que deben entregarse. Él, al verse acorralado y ante la insistencia de su chica, que además le desprecia y le insulta llamándole cobarde y fracasado, que vive en una chabola, acaba matándola también. A partir de aquí comienzan a morir todas las personas allegadas a Marcos, que acaban por descubrirle. Le sigue su hermano Esteban, que también acaba siendo asesinado cuando vuelve a casa de uno de sus viajes y descubre lo ocurrido. Ante la petición de ayuda de Marcos, le dice que la única salida es entregarse, algo que Marcos no piensa hacer. Al día siguiente también mata a Carmen, la prometida de su hermano, que viene en su búsqueda. Estamos a miércoles y el dormitorio de Marcos, comienza a estar lleno de cadáveres. Por ello, decide que la mejor manera de deshacerse de ellos es cortarlos en pedazos y llevarlos diariamente y poco a poco en su bolsa de deporte. Una vez allí vacía su bolsa en la misma máquina donde acaban los desperdicios de los animales para hacer caldo en cubitos. También morirán el padre de Carmen, que viene en busca de su hija, y Rosa, la chica del bar, que está enamorada de él. El hedor es tan fuerte que ya ni él mismo puede entrar en su casa. El último día de la semana, Néstor, al verle tan triste y contrariado en la puerta de su casa a la que no quiere volver a entrar, decide invitarle a la suya. Allí le confiesa que le espía con sus prismáticos. Marcos se siente acorralado y rompe el vaso de la copa que está tomando para matarlo, pero este no demuestra miedo y le dice que le va ayudar en todo lo que necesite. Este gesto de su amigo hace que Marcos recapacite y finalmente se entrega a la Policía.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Marcos como asesino de cada persona que lo descubre.
- Subtrama de su amistad con Néstor.
- Subtrama de Néstor, que se siente atraído por Marcos.
- Subtrama de Esteban, el hermano de Marcos, que quiere casarse con Carmen.
- Subtrama de Rosa, que trabaja en el bar y se siente atraída por Marcos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia utiliza fotografía en color para presentar el arrabal madrileño con sus pisos masificados y la chabola en la que vive el protagonista. Asimismo, hace uso de muchas panorámicas en exterior y muchos *travellings* en el interior de la casa de Marcos, además de múltiples planos detalle cada vez que asesina alguien. También se emplean planos subjetivos de los asesinados frente a Marcos. Solo una cámara al hombro en el momento de la muerte del padre de Carmen y cuando Marcos está mareado andando por la noche en cámara subjetiva.

CÓDIGO SONORO

Las escenas de sexo entre Marcos y Paula están marcadas por el tic-tac de un reloj extradiegético, que aumenta la tensión, puesto que los amantes saben que han matado a un taxista. Cuando acaba matándola a ella y a otros, también suena este reloj. La música es de tipo industrial cada vez que nos acercamos a una muerte, con instrumentos puestos marcha atrás, tintineos de campanillas. También se introduce la guitarra clásica española para los momentos de soledad de Marcos. Especialmente interesante resulta el uso de un pasodoble popular mientras se escuchan los golpes del hacha detrás de la puerta, descuartizando los cuerpos.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal, hacia adelante, estructurada por días de la semana, que aparecen en cartones de texto blanco sobre fondo negro. Empieza un domingo y acaba al domingo siguiente. El narrador es autodiegético individual en Marcos, el protagonista.

PUESTA EN ESCENA

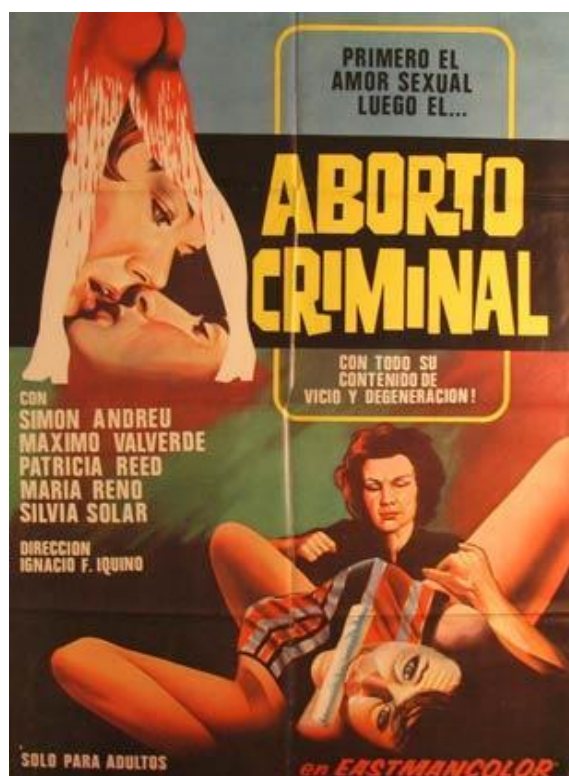
La película combina secuencias de interior con exterior, pero tienen especial relevancia la casa de Marcos y las escenas nocturnas exteriores e interiores. El interior de la casa de Marcos está construido en plató y coordinado con los exteriores frente a la chabola. La fábrica de cubitos de caldo y el matadero donde trabaja Marcos también tienen particular importancia, pues ofrecen un matiz casi enfermizo a toda la película.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

ABORTO CRIMINAL

Ignacio F. Iquino



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ignacio F. Iquino

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1973

Reparto: Simón Andreu, Máximo Valverde, Patricia Reed, Jackie Lombard, María Reniu, Silvia Solar, Manuel Zarzo, Emma Cohen

Duración: 97 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Ignacio F. Iquino, Juliana San José de la Fuente, Jackie Kelly

Fotografía: Antonio L. Ballesteros

Música: Juan Sebastián Bach, adaptada por Enrique Escobar

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Por diferentes circunstancias, una serie de mujeres se ven obligadas a abortar clandestinamente. Entre ellas está Ana, embarazada de un hombre casado, que aborta y se suicida; Menchu, una

chica de buena familia que vive al límite; Rosa, una mujer casada; y Lola, una prostituta obligada a abortar por su chulo que, al final, se niega a hacerlo. A raíz de la muerte de Ana, el inspector Roland investiga la red dedicada a practicar abortos y consigue detener a todas las implicadas y llevarlas a juicio.

ARGUMENTO

Un coche cae por el precipicio de una localidad costera. Varios jóvenes venían conduciendo velozmente y dos de ellos entablaron una disputa que acabó trágicamente con la muerte de los conductores del coche que se despeña. Implicada en este asunto está Menchu, una joven de familia rica, que se divierte los fines de semana con su pandilla. El inspector que investiga el caso del coche accidentado es Roland. Menchu se enamora directamente del inspector. Mientras, Ana sale de un portal barcelonés durante la noche, viene sangrando por las piernas, se cruza con un hombre a la salida de un bar, que acaba empujándola y por eso cae al suelo. Una vecina que tiraba la basura acusa del presunto apuñalamiento al joven con el que se ha cruzado en el bar la chica, y lo identifica. La Policía lo detiene, pero pronto tendrán que soltarle al descubrir que la chica no sufrió un apuñalamiento, sino un aborto. Roland toma las riendas también de esta investigación e interroga a los padres de Ana. Al parecer, la joven se ha quedado embarazada de su novio, que la ha engañado, pues está casado con una mujer que no podía tener hijos y él quiere tener al bebé. Rosa, que está casada con Diego, mantiene relaciones con Giovanni, un amigo de la pareja, además de con Claude, una amiga también de ambos. Rosa queda embarazada de su amante y, cuando su marido lo descubre, acaba matando al amante y obligando a su mujer a someterse a un aborto en su propia casa. El tío de Ana confiesa que fue él quien llevó a su sobrina a la clínica abortista clandestina, camuflada de salón de *esteticienne*. Por otro lado, el joven que se cruzó con Ana es conocido por el Guapo y mantiene una relación con una de las chicas que trabajan para él prostituyéndose. El Guapo obliga a abortar a Lola, aunque esta se niega en rotundo. Ana, cuando recupera la consciencia en el hospital, se suicida arrojándose por la ventana. Roland no se da por vencido y sigue investigando, sobre todo la vida de Menchu, por la que también se siente atraído. Esta también ha acabado quedándose embarazada, aunque no sabe muy bien de cuál de los amigos de la pandilla. Cuando Lola, acompañada de una amiga, llega a la clínica clandestina, se arrepiente y quiere irse, pero el Guapo la está esperando en la puerta para obligarla. La chica escapa y él la sigue, la mete en su coche y la amenaza con matarla directamente si no quiere abortar. Pero la Policía le ha seguido la pista y lo persigue por varias calles de Barcelona. Finalmente, le dan alcance y le disparan en una pierna. El juicio se celebra y las mujeres que han abortado, las que han practicado los abortos, el Guapo y el tío de Ana son condenados a ciento veintisiete años de cárcel.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Ana, enamorada de Carlos, que aborta por sentirse engañada al estar él casado.
- Subtrama de Roland investigando el caso de Ana y el de otras chicas.
- Subtrama de Menchu, enamorada de Roland.

- Subtrama de Rosa, que engaña a su marido y se queda embarazada de su amante.
- Subtrama de Diego y su investigación para descubrir al amante de Rosa.
- Subtrama de Lola, enamorada del Guapo, que además la prostituye.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Iquino fotografía en color esta película de acción policial utilizando muchos puntos de vista simultáneos, sobre todo en las escenas de persecuciones de coches. En los interiores y las conversaciones entre personajes abundan los planos medios y primeros planos usando el *zoom* con intenciones dramáticas, acompañado de música extradiegética que dramatiza el diálogo. También utiliza la cámara al hombro en muchas secuencias, lo que acentúa la tensión. Y la cámara lenta en los *flashbacks* en que la protagonista es obligada a abortar. Se enfocan primerísimos primeros planos contrapicados con luz dura de las mujeres presentes en la intervención. En los *flashbacks* también se filma mucho con la cámara al hombro, aumentando así el dramatismo de lo que se está contando.

CÓDIGO SONORO

La música extradiegética de Bach, adaptada con instrumentación de la época, acompaña constantemente las secuencias. La voz es *in* y *out* en los diálogos, también se emplea el *off* de varios personajes para explicar los *flashbacks*, como el de la madre de Ana o el del propio comisario Roland. La banda sonora se completa con varias piezas musicales ejecutadas con órgano eclesiástico.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo *in media res*. Comienza con el resultado del aborto de Ana, y la investigación de Roland nos muestra el pasado hasta llegar hasta este punto inicial (realmente medio del relato lineal) y continúa hasta el final en el juicio, con grandes elipsis entre secuencias y distintos *flashbacks*. El narrador es autodiegético variable en Roland, el inspector, y en Ana, Rosa, Diego, Menchu, el Guapo, el novio y el tío de Ana.

PUESTA EN ESCENA

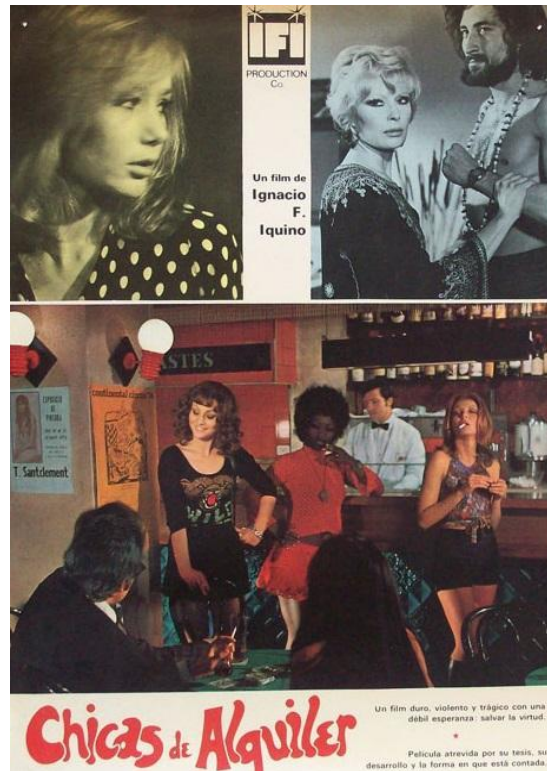
La mayor parte de la película se desarrolla en interiores, sobre todo el hospital (interior natural) y la comisaría (interior construido). Tiene especial significación la casa de Rosa, moderna y con un estilo interior denominado estilo del relax o estilo internacional. Los exteriores se reservan para el principio del metraje y sobre todo para los *flashbacks*, muy frecuentes. Los exteriores suelen mostrarse con cámara al hombro, especialmente los nocturnos.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

CHICAS DE ALQUILER

Ignacio F. Iquino



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ignacio F. Iquino

Formato: 35 mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1974

Reparto: Nadiuska , Silvia Solar, Máximo Valverde, Tony Isbert, Silvia Solar, Yvonne Sentís y Alfredo Mayo

Nacionalidades: España-Francia

Duración: 96 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Ignacio F. Iquino

Fotografía: Antonio L. Ballesteros

Música: Enrique Escobar

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

La película narra la problemática con que se enfrentan las prostitutas que, día tras día, se relacionan con toda clase de personajes. La mayoría son jóvenes que querían escapar de su casa y no veían otra opción. Después, cuando lo quieren dejar, les resulta casi imposible.

ARGUMENTO

Cuenta la historia personal de varias prostitutas de Madrid que trabajan en el Club Costa Flemming, principalmente las de Marta y Carmen, que rivalizan por el amor de Tano, el proxeneta que les busca los principales trabajos. Este, además, es traficante de drogas. Con un discurso amable, nos van presentando la vida de ellas, junto a las de Ana y su amante y pintora Jackie. O la de Elisa, que acaba de llegar a Madrid huyendo de las pocas posibilidades que un entorno rural puede ofrecer a una chica moderna, tal y como se describe ella misma.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Marta, que rivaliza con Carmen por el amor de Tano.
- Subtrama de cada una de las chicas relacionándose con sus clientes, lo que resulta propio de la prostitución.
- Subtrama de Ana con Jackie, siendo el marido de esta quien paga el piso donde viven.
- Subtrama de Elisa intentando conseguir un trabajo alejado de la prostitución.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Ignacio F. Iquino utiliza una fotografía en color, con una planificación académica y mayoritariamente estática de planos-contraplanos. Angulaciones normales, excepto en algunos casos en los que utiliza picados y contrapicados en escenas de sexo. No se usan en exceso los movimientos de cámara, salvo en el *flashback* de la comisaría, donde emplea la cámara al hombro. En algunas escenas en las que los personajes consumen alguna droga, como marihuana o heroína, la cámara se balancea. En algunos momentos dramáticos se opta por *zoom in* y *out*, creando gran dinamismo y sobre todo atendiendo a las tendencias de la época. Abunda la iluminación de interiores nocturnos y diurnos, excepto en algunas secuencias de transición con exteriores y la secuencia final en el exterior del edificio.

CÓDIGO SONORO

El sonido diegético cobra mucho valor en este film, pues hay múltiples escenas en el interior del club, con música de ambiente. La banda sonora incidental o extradiegética se introduce especialmente en las secuencias más dramáticas. La voz suele ser *in* y *out* y, en el caso de los tres *flashbacks*, la voz en *off* de quienes los relatan.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal con tres *flashbacks* que no inciden de forma directa con el final del film. En cuanto a la organización narrativa, el narrador es autodiegético múltiple.

PUESTA EN ESCENA

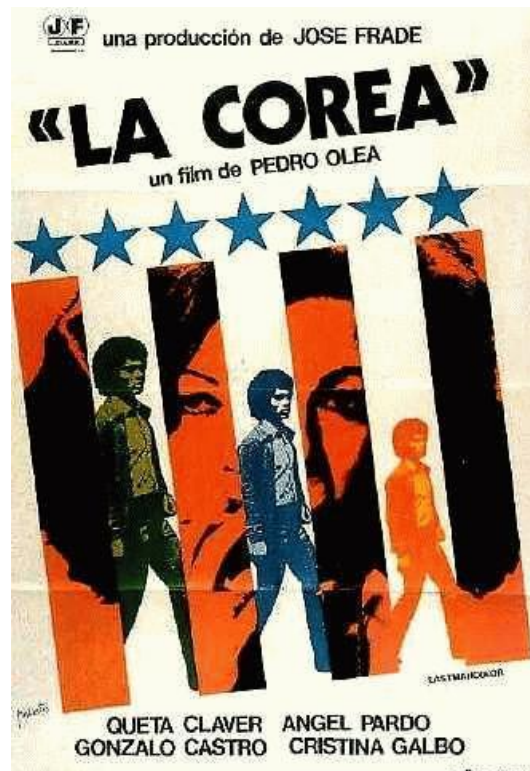
La mayoría de las localizaciones son en interior día y también abundan las de interior noche. Los principales escenarios son el club, el piso de Marta, justo el de arriba transitado en fuera de campo por Carmen, hasta el final del metraje, donde comprobamos que efectivamente es adonde acude a por su dosis de heroína, tal y como le advierte Marta a Elisa. Destacan el vestuario, el maquillaje y la peluquería de las chicas en algunas escenas, sobre todo en aquella en la que salen todas a pasear por la Gran Vía madrileña y se diferencian perfectamente del resto de viandantes, que las observan con curiosidad.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LA COREA

Pedro Olea



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Pedro Olea

Formato: 35mm

Ventana: 1:2,35. Scope

Año: 1976

Reparto: Queta Claver, Ángel Pardo, Cristina Galbó, Gonzalo Castro, Encarna Paso, Dean Selmier, José Luis Alexandre, David Thompson, Mimí Muñoz, José Franco, Francisco Camoiras, Maruja García Alonso.

Duración: 88 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Alfonso Jiménez Romero, Juan Antonio Porto, Pedro Olea

Fotografía: Fernando Arribas

Música: Carmelo A. Bernaola

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Toni es un joven de diecisiete años que llega a Madrid en busca de trabajo. Un amigo de su mismo pueblo le pone en contacto con Charo, la Corea, mujer madura que se dedica a facilitar muchachos a los americanos de Torrejón. Charo se enamora de Toni, desatando la ira de Sebas, antiguo gigoló de la Corea.

ARGUMENTO

Tony es un chico muy joven de pueblo que llega a Madrid para buscarse un futuro laboral de mano de su amigo Paco. Este le presenta a Charo, la Corea, una madura anticuaria, que realmente regenta un negocio de gigolós para la base de Torrejón de Ardoz. Para ponerle a prueba, la Corea le da dinero a Tony para que se compre ropa moderna y bonita cuando le roban la cartera. Cuando Tony vuelve con la ropa, es la propia Charo quien tiene la cartera robada de Tony. La Corea seduce al chaval y lo convierte en su favorito, lo que provoca la rivalidad de Sebas, el príncipe destronado de la Corea. Mientras Paco vive en la base de Torrejón con un americano con el que mantiene una relación formal, Tony comienza a prostituirse, ayudado por su compañera Vicky, de la que comienza a enamorarse. Por su parte, Encarna es la ayudante de la Corea y lleva muy mal que se haya encaprichado con el chaval porque está enamorada de su jefa, de modo que lo amenaza de muerte si no se va. La Corea se desquicia por la desaparición de Tony, que realmente se ha colocado a trabajar de camarero en la base de Torrejón de Ardoz. En una fiesta, donde la Corea lleva el cuadro flamenco, ella le suplica que vuelva. El jefe de Tony la insulta y le pide que le deje trabajar. Acaban echándose. Ella está completamente enamorada y le asegura que se va a encargar de Sebas. Paco lleva a Tony a una fiesta en un hotel con los americanos, uno de ellos el jefe de Sebas, al que tiene que *devolverle* el favor de haberlo contratado. Cuando parece que Tony va a tener su primera experiencia profesional homosexual, aparece la mujer del americano y tienen que huir por la ventana. Paco cae al vacío y Tony huye llorando. Se refugia en casa de Vicky, que está con un cliente, hasta que aparece la Corea para esconderle en su casa. Encarna se niega y le informa de la cantidad de problemas que le traerá para el negocio. La Corea le pide que se aleje unos días y se queda llorando. Ella está muy enamorada de Tony, pero sabe que también debe continuar el negocio que tanto esfuerzo le ha supuesto. El chico deambula por las calles de Madrid, una ciudad que no le ha brindado las oportunidades que él esperaba, y solitario va de un lado para otro. Pero alguien está vigilando sus pasos y él es ajeno a quienes le persiguen. Finalmente, Tony cae en manos del Sebas y unos amigos en el metro de Madrid, que le matan a navajazos.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Tony, su búsqueda de trabajo y su amor por la Corea.
- Subtrama del Sebas en su intento de recuperar a la Corea y acabar con Tony.
- Subtrama de Tony, enamorado de Vicky.
- Subtrama de la amistad de Tony con Paco y su relación con el mundo homosexual.
- Subtrama de Encarna, enamorada de la Corea y enemiga de Tony.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Pedro Olea presenta una planificación formal, cuidada, con elegantes y correctos movimientos, planos de grúa, pluma, *travellings* verticales y horizontales, mucho movimiento y panorámicas. No se usa *zoom*. Película formal.

CÓDIGO SONORO

La música diegética de Manolo Escobar en el Rastro. Se vuelve a repetir la canción del *Porompompero* en la fiesta americana, pero cambiando la letra; además, es cantada por los presentes. El sonido director proporciona voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal. El narrador es autodiegético variable en Tony y la Corea.

PUESTA EN ESCENA

La película equilibra el número de secuencias de interior con las de exterior, tanto día como noche. Se pone especial cuidado en las escenas nocturnas exteriores ejecutadas con alto realismo y consiguiendo buenos resultados. Se ofrece iluminación especial en los túneles del metro de Madrid durante la escena final de la muerte de Tony.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL	X
PERVERSIONES	X
TOXICOMANÍA	X

LIBERTAD PROVISIONAL

Roberto Bodegas



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Roberto Bodegas

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85, Panorámico

Año: 1976

Reparto: Concha Velasco, Patxi Andión, Montserrat Salvador, Francisco Jarque, Carlos Lucena, José Ballester, Concha Bardem, Barbani, Damián, Alfredo Luchetti, Carmen Liaño, Montserrat García Sagués, Nadala Batista, José Minguell, José María Domènech, Nuria Durán, Mercedes Montes

Duración: 98 min.

Género: Drama.

Color o B/N: Color

Guión: Juan Marsé

Fotografía: Alejandro Ulloa

Música: Patxi Andión

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Un joven delincuente de poca monta y una vendedora de libros a domicilio, que ejerce la prostitución ocasionalmente como una derivación de su trabajo, ensayan una forma de convivencia partiendo de unos esquemas de libertad mutua.

ARGUMENTO

Alicia es una madre soltera que trabaja vendiendo libros *a puerta fría*. Vive sola con su hijo Javier de seis años, al que lleva al colegio todos los días. Después de realizar su jornada como vendedora de libros, por la tarde recoge a Javier y se lo lleva a una casa palaciega a la subida del Tibidabo, donde cuida de Miguel, un joven impedido en la cama al que cuida con mucho cariño. La peculiar forma que tiene Alicia de vender libros es la siguiente: tiene una clientela fija y otra con la va creando relaciones laborales; ella mantiene sexo con el cliente siempre y cuando le haga buenos pedidos; no quiere prostituirse por dinero, lo hace por trabajo, para satisfacer a los clientes y llenar España de cultura y lectores. Mientras, Manolo es un joven que atraca las casas de las señoras a las que enamora. Pero hoy ha decidido que no, que va a respetar la casa en la que está y echa de allí a sus colegas atracadores. Permanece en la casa dándose un baño, fumando puros y leyendo libros de arte. Manolo es un soñador, que sueña con hacer un mundo mejor con él dentro. Justo en ese momento, aparece Alicia para venderle unos libros. Rápidamente se gustan y se van a la cama, pero ella ya se ha dado cuenta de que es un polizonte, aunque no tiene muy claro si es del servicio o un simple caradura que entró a robar. Se hacen amigos, pero tomando una cerveza en una terraza a Manolo lo detiene la Policía y pasa un tiempo en la Modelo de Barcelona. Allí recibirá un regalo de Alicia, el libro *La isla del tesoro*, el mismo que lee a Miguel todas las tardes. Cuando sale de la cárcel, Manolo va a visitar a Alicia, que se alegra mucho de verle. Él le propone un plan. Van a hacerse socios. Él va a ir por los pueblos de alrededor de Barcelona vendiendo sus libros, pero ella será quien haga los pedidos y cobre el dinero. Él lo hará a cambio de una comisión. Accede, pero con ciertas dudas. Comienzan el negocio, y Manolo cada día se enamora más de Alicia, que está cada vez más esquiva y huidiza. El negocio es finalmente descubierto por el jefe de Alicia, que acabará accediendo a meter a Manolo en plantilla para que venda a su propio nombre. Es el momento en que deciden vivir juntos en casa de ella. Él adora a Javier y lo lleva y recoge del colegio. De todos modos, Alicia no deja de trabajar con su *método*, algo que a Manolo cada vez le irrita más, aunque tampoco se lo impide, porque ella es una mujer moderna, y no tiene por qué vivir subyugada a los deseos o las necesidades de un hombre con el que tiene buena amistad y han tenido un buen negocio. Una noche, al volver a casa, Javier tiene fiebre, pero Alicia no está. Está en casa de uno de sus mejores clientes, un gran médico que le realiza grandes pedidos a la compañía editorial. Cuando vuelve, Manolo está muy enfadado y discuten. Al día siguiente, Alicia va a trabajar a casa de Miguel, pero descubre que ya lo han llevado a una residencia y que no van a necesitar más sus servicios de cuidados y lectura; algo que la deja muy triste y por lo que finalmente accede a convertirse en un ama de casa ejemplar. Se toma unas vacaciones en la empresa editorial y se dedica de lleno al cuidado de Javier y de un perrito que Manolo le regaló

al niño. Pronto volverán los problemas económicos, ya que solo trabaja él, así que acude a la tentadora oferta de negocio que le ofrecen sus antiguos amigos delincuentes. Deciden que van a atracar las casas que él vaya seleccionando de las ventas que haga, eligiendo donde puede haber más dinero, joyas... Así pasan los días, hasta que se presenta la Policía para hablar con el jefe de Alicia. Han descubierto un interesante patrón. Las casas que están siendo desvalijadas siempre han sido visitadas recientemente por uno de sus trabajadores *a puerta fría*, que además tiene antecedentes. Alicia está en casa sola. Es por la mañana. Solo está el perro, al que acaricia, mientras ella está triste con la mirada perdida. Sale a la calle y de nuevo está *vendiendo* libros. Suponemos que Manolo vuelve a estar en la cárcel.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la relación profesional-personal que se establece entre Alicia y Manolo.
- Subtrama de Alicia y su forma de ganarse la vida prostituyéndose a cambio de pedidos a la editorial en la que trabaja, y su cambio de vida cuando conoce a Manolo.
- Subtrama de Manolo robando en casas de señoras que conquista y su cambio de vida cuando conoce a Alicia.
- Subtrama de Alicia cuidando de Miguel, el joven incapacitado a raíz de un accidente de coche.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Roberto Bodegas emplea una fotografía formal. Planos generales en exteriores; planos máster y planos conjuntos en los interiores; y primeros planos en plano-contraplano en los diálogos en interior y exterior; uso continuado de panorámicas de acompañamiento a los personajes en la calle; planificación móvil en interiores a través de *travellings* circulares y paneos para corregir posiciones de personajes; varios planos rodantes desde el coche, siguiendo la moto de Manolo o el tranvía que sube a la casa palaciega. También de esta manera y andando hacia la cámara se muestra el plano-secuencia final, cuando Alicia vuelve a estar igual de triste y sola que al principio. En cuanto a las transiciones, siempre al corte.

CÓDIGO SONORO

La música es siempre extradiegética y ha sido compuesta por el propio Patxi Andión. Los diálogos son de voces *in* y *out*. En muchas ocasiones se hace referencia al catalán como idioma.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal. Con grandes elipsis indefinidas hacia adelante. El narrador es autodiegético variable en los dos personajes protagonistas: Alicia y Manolo.

PUESTA EN ESCENA

Abundan los exteriores en la ciudad de Barcelona, sobre todo de día, apenas hay exterior noche. Cabe destacar el extrarradio de la ciudad, donde hay constantes obras, y la aparición de los edificios masificados propios de la periferia. Los interiores se centran en la casa de Alicia, un

modesto piso de la época, que poco a poco se va llenando de vida, elementos y pequeños lujos con la llegada de Manolo y la transformación en un hogar familiar. También están entre los interiores más destacados la oficina de Alicia, el despacho de su jefe, la casa palaciega en la que trabaja cuidando a Miguel, una casa lujosa, con obras de arte y decoración clásica. Asimismo, vemos algunas de las casas donde venden los libros, que se adecuan según el nivel económico de los compradores, desde jóvenes estudiantes al doctor bien posicionado.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	X
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

ABORTAR EN LONDRES

Gil Carretero



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Gil Carretero

Formato: 35 mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Consuelo Ferrara, Pedro Mari Sánchez, Virginia Mataix, Celia Torres, Lola Herrera, Vicky Lagos, Anthony Sharp, Paloma Pages, Pedro Civera, José A. Ceinos, Ramón Duran, Andrés Magdaleno, Susana Mayo

Nacionalidades: España

Duración: 97 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Roberto Estévez

Fotografía: Raúl Pérez Cubero

Música: Antón García Abril

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

En los años en que en España era ilegal abortar, una joven llamada Teresa (Consuelo Ferrara) se queda embarazada en una situación extrema: es violada delante de su novio, Pedro (Pedro Mari Sánchez), debido a un asalto en su propia casa. Presa del pánico que supone tener que hacer frente al nacimiento de un bebé que ni siquiera siente suyo y presionada, al mismo tiempo, por su novio, la protagonista viajará a Londres para abortar. Es en la ciudad británica donde conocerá a tres chicas que están en su misma situación.

ARGUMENTO

Teresa y su novio Pedro están preparando todo para casarse. Son una pareja que pertenece a familias de clase media alta. Están habilitando un piso al que irán a vivir una vez que estén casados. Allí ya han hecho el amor, aunque ella hubiese preferido ir virgen al matrimonio. Una noche que vienen del cine son asaltados por una pandilla de navajeros que violan a Teresa delante de Pedro sin que este pueda hacer nada para evitarlo. Al principio, parece que podrán superarlo como pareja hasta que se dan cuenta de que ha quedado embarazada y no saben si es fruto de la violación o de su propia historia de amor. Él dice que es fundamental abortar. Intentan varios métodos: acuden al médico, a una partera..., pero todo parece indicar que la mejor manera es ir a Londres. Teresa viaja sola, porque Pedro no ha tenido el valor de apoyarla. Allí conocerá a una tímida joven de Zamora, que viene acompañada de su hermana. Entablan una amistad, aunque no se sinceran diciendo realmente a lo que vienen. Pero al día siguiente se encuentran en la clínica donde les van a practicar el aborto. La chica de Zamora cuenta cómo le ocurrió a ella. Su propio novio, un delincuente juvenil, la abandona al enterarse de que está embarazada, aun a sabiendas de que es suyo. Además, conocen a una señora madrileña muy soberbia. Es prostituta de lujo y ha quedado embarazada de un cliente con mucho dinero, que es quien le financia el aborto. Tres historias bien distintas, pero con un problema común: la imposibilidad de abortar en España de forma legal en 1977. Mientras el resto de chicas abortan, Teresa tiene problemas morales con respecto a si debe o no abortar. En un intento desesperado de Pedro de recuperar su amor, además de por sus propias convicciones morales, llega a tiempo a Londres para impedir el aborto. Volviendo una vez más a ser él quien decide lo que se debe hacer o no. Finalmente, están en el aeropuerto de regreso a España, comprando *souvenirs* y con el pequeño Pedrito, como proyecto de vida próspera, mientras la chica de Zamora decide en el último momento que se queda en Londres a vivir, pues no puede regresar a España, necesita ser libre.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Teresa y sus dudas sobre si debe o no abortar.
- Subtrama de amor con Pedro, que tiene relevancia al principio y al final, pero ausente en todo el acto segundo.
- Subtrama de la chica de Zamora, que coincide con Teresa en Londres para abortar.

-Subtrama de la mujer soberbia de Madrid, pero a los ojos de la chica de Zamora. También coincide con Teresa en Londres.

-Subtrama de la hermana de la chica de Zamora, casada y con cinco hijos, antiabortista, aunque es el único apoyo que tienen todas, el resto han sido abandonadas por sus novios o viajan solas.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Carretero realiza una planificación formal, estructurada en planos máster, planos generales, planos medios y primeros planos, con algunos movimientos de cámara en *travelling* horizontal y *travelling* circular en el hotel de Londres, además de plano secuencia en el parking dentro de la historia de la chica de Zamora, desde plano general cenital del parking hasta plano medio lateral interior del coche.

CÓDIGO SONORO

Voz *in* de las intervenciones en la calle durante los títulos de crédito. Voz *over* de un narrador, que, tras los créditos, ofrece los datos oficiales sobre los 300.000 abortos practicados en España anualmente. Voz *in* y *out* para los diálogos. Voz en *off* para el *flashback* de la chica de Zamora y para la pesadilla que sufre Teresa en el hotel de Londres.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia adelante. En cuanto a la organización narrativa, el narrador es autodiegético individual, desde el punto de vista de Teresa. Además, en el acto segundo, hay un personaje narrador cuando la chica de Zamora cuenta su propia historia y la de la madrileña soberbia.

PUESTA EN ESCENA

El rodaje de la película se divide entre Madrid y Londres. Tanto los interiores como los exteriores están equilibrados, aunque los exteriores de Londres están claramente *robados* a pie de calle. Cobra mucha relevancia final la clínica donde Teresa se prepara para abortar. Todo el acto tercero ocurre allí, en los momentos más dramáticos para ver si Pedro puede detener el aborto. El vestuario denota ser el de una familia de clase media alta. Especial interés guarda la historia de la chica de Zamora, en la que observamos también un entorno más rural en algunos exteriores descampados.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

CAMADA NEGRA

Manuel Gutiérrez Aragón



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Ángela Molina, María Luisa Ponte, Joaquín Hinojosa, José Luis Alonso, Manuel Fadón, Emilio Fonet, Antonio Passy, Tony Valento, Ismael Serrano, Petra Martínez, José Cervino, Marisa Porcel

Duración: 85 min.

Género: Drama político

Color o B/N: Color

Guión: José Luis Borau, Manuel Gutiérrez Aragón

Fotografía: Magi Torruella

Música: José Nieto

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Tatín es un joven de quince años que entra a formar parte de un grupo violento de ideología ultraderechista, liderado por una mujer madura de influyente personalidad. El grupo está formado por varios hermanos de Tatín y otros amigos. Rosa, una joven madre soltera, aparece en la vida del joven para cambiarlo todo.

ARGUMENTO

Una librería-galería de arte de Madrid es asaltada por un grupo de ultraderechistas encapuchados. La librera llama a la Policía, por lo que los asaltantes tienen que huir, no sin antes hacer explotar un cóctel molotov. Tatín está ensayando con el profesor de canto, que ve imposible que el chaval pueda hacer muchos adelantos en estos momentos, ya que le está cambiando la voz. El profesor se lo está explicando a su madre cuando llega en varios coches el grupo de asaltantes. La madre, lejos de escandalizarse, les premia con un buen guiso de callos. Ella es sin duda la que alienta los sentimientos fascistas de su *camada* y asiste feliz al ensayo de los ultraderechistas, que también son cantores del coro de una iglesia. Tatín quiere entrar ya a formar parte del grupo, pero no le dejan, porque es aún muy pequeño. Además, no quiere comerse los callos, no le gustan. Su madre le echa de la mesa, pero él se queda escuchando el negocio familiar desde la azotea de la ruinoso pero gigante casa palaciega llena de animales, perros, gansos, y sobre todo caballos. Tatín escucha las palabras que su madre dice a sus hermanos y amigos. Las tres palabras más importantes para su causa son: “Venganza, secreto y sacrificio”. Venganza por lo que están haciendo con España. Secreto por tener que estar en la clandestinidad. Sacrificio de lo más querido que uno tenga en la vida para beneficio de la causa, que en definitiva es salvar la patria. Por ello, Tatín decide vengar a sus hermanos y va en busca de la librera, a la que asaltará en el baño de la cafetería enfrente de la librería asaltada. Pero una camarera descubre sorprendida al chaval en el baño con ella y, pensando que es un juego, se sonríe. Tatín huye y pierde la navaja con la que asaltó a la librera. Mientras los *cachorros fascistas* siguen entrenándose para seguir luchando por la unidad de España, Tatín comienza su aventura por conocer a esta camarera, a la que finalmente despiden por no haber ayudado a la librera y no delatar a Tatín. Este la sigue en autobús hasta su casa, donde descubre que tiene un niño pequeño al que cuida con cariño. Tatín dice que la protegerá y quiere llevarla a su casa. Mientras, el grupo de ultraderecha asalta un restaurante donde se celebra una cena del partido comunista. En esta cena se han infiltrado Tatín y Rosa y, justo antes del asalto el protagonista, llama “cerdos y esclavos” a todos los presentes. Desde varios coches acaban tiroteando el restaurante, en el que muere un camarero. Curiosamente, en el duelo de este camarero acaba cantando la *camada* de fascistas. Tatín lleva a la casa a Rosa, allí hacen el amor por primera vez, quedando ya enamorados. Pero el hermano mayor los descubre y echa a Rosa de la casa; se encarga además de quemar banderas de España y hacer desaparecer objetos de su lucha. Tatín se sorprende, pero le pide que no lo delate. Cuando vuelven los demás, entran en cólera al comprobar que han sido asaltados. Al día siguiente pegan a Tatín para que confiese quién ha sido, a lo que el chaval se autoinculpa de lo sucedido. Su hermano mayor lo ve como un héroe,

porque lo que ha querido realmente es protegerlos a todos. Por este motivo acaban aceptándolo en el grupo por derecho propio. Ya ha cumplido con los dos primeros objetivos: venganza y secreto. Debe cumplir con el último, sacrificio. Para cumplirlo, Tatín lleva al bosque a Rosa, donde vuelven a hacer el amor, pero al grito de “¡España!” la mata con una gran piedra golpeándole la cabeza. Finalmente, la entierra en un agujero donde están plantando árboles. Tatín ya es un hombre para poder cantar en el coro.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del adolescente Tatín, que quiere que lo consideren un hombre digno de entrar en el grupo de ultraderecha que dirigen su madre, sus hermanos y unos amigos.
- Subtrama de Blanca para inspirar a *sus hijos* en la recuperación de la patria.
- Subtrama del hermano mayor para dirigir a la banda de *cachorros* fascistas.
- Subtrama de Rosa para salir adelante sola con su niño de 3 años.
- Subtrama de Tatín para enamorar a Rosa, por la que se siente muy atraído.
- Subtrama de las contiendas sociales y los ataques de los grupos falangistas a las manifestaciones o encuentros de gente de izquierdas.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Gutiérrez Aragón utiliza planos fijos, desde planos generales, enteros, medios y primeros planos. La cámara está estática, salvo en contadas panorámicas descriptivas en exteriores y de acompañamiento a personajes en plano medio. Durante la celebración del 20N se utilizan imágenes reales de la concentración de los falangistas en una plaza de Madrid.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética con fuerza expresiva, como el redoble de tambor. También se utiliza mucho la música diegética cuando el grupo canta o está ensayando para las misas en las que intervienen.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal. El narrador es autodiegético individual en Tatín.

PUESTA EN ESCENA

La mayoría de las escenas son en interiores naturales, como la casa de Blanca, la madre de Tatín, un antigua casa palaciega arruinada que alberga una clínica de caballos y que contrasta con la pequeña casa de Rosa en un descampado chabolista. Los exteriores son sobre todo diurnos y de tránsito entre escenas dramáticas de interior.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

JUVENTUD DROGADA

José Truchado



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Truchado

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Tony Isbert, Gloria Hayworth, Celia Torres, Eduardo Bea, Antonio Mayans, Inés Morales, María Vico.

Duración: 90 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Esteban Cuenca

Fotografía: Raúl Pérez Cubero

Música: Harmony

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

El hijo de un importante magnate farmacéutico es captado por una banda de delincuentes que se dedican al robo y al tráfico de drogas. El joven se siente atraído por una de las chicas de esta peligrosa banda, cosa que aprovecharán para ganarse su confianza. El objetivo es acceder a los laboratorios de la empresa y hacerse con un depósito de heroína y cocaína.

ARGUMENTO

Álex es el jefe de una banda que se dedica a asaltar farmacias y robar estupefacientes, tanto para traficar con ellos como para consumirlos en grandes fiestas psicodélicas. Pero los planes de Álex son más ambiciosos. A través de Sandra, miembro de la banda, consigue atraer a Albert, un joven rico, al que llaman el Clásico, hijo de un afamado doctor que posee un laboratorio propio. Pronto el joven caerá atrapado en el mundo de las drogas y se aleja de su novia Deborah y su padre, a la que pronto abandonará por su nueva vida de desenfreno, drogas y vandalismo, hasta el momento en el que roba en el propio laboratorio de su padre. Sandra descubre su lado más humano, pues trafica para ayudar a su madre toxicómana. Mientras, Álex tiene que deshacerse de la banda del Moro, su máximo rival. Y la Policía comenzará la investigación, cuando un guardia de seguridad cae muerto en uno de los atracos al laboratorio del padre de Albert. Mientras las fiestas psicodélicas donde el LSD y la marihuana hacen sus efectos visuales en los personajes, Álex está preparando a un boxeador para que se haga famoso y le ayude a pasar estupefacientes por las aduanas en los viajes. Finalmente, Albert 'el Clásico' acabará siendo detenido cuando está robando en el laboratorio de su padre, pero tras ser puesto en libertad vuelve a acudir a Álex y su banda para vengarse. Acaba malherido y es obligado a ingerir pastillas y alcohol, mientras Sandra, también malherida, llama a la Policía desde una cabina. Mientras la banda de Álex muere uno a uno a manos de los policías armados, a Albert se lo lleva una ambulancia. Al final, Álex también cae, mientras comprobamos que Deborah también se ha vuelto adicta a la heroína.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Albert 'el Clásico', para no dejarse atrapar por las drogas y la violencia, y volver a los estudios y a su vida familiar.
- Subtrama de Álex para controlar el mercado de la droga y la lucha entre bandas.
- Subtrama del Moro como principal rival de Álex.
- Subtrama de Deborah, amor de Albert, que quedará atrapada por la droga.
- Subtrama de Sandra y la dramática situación de su madre, encerrada y adicta.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Ritmo frenético al corte. Abundan muchos *zoom in* y *out*. Se usa cámara al hombro en las escenas de *boites*, discotecas y fiestas desenfrenadas; psicodelia y colores en las escenas en las que los personajes están drogados con LSD; cámara al hombro para las escenas eróticas o las

escenas de boxeo, recreadas en planos de más de un minuto de duración; solo un *travelling* de acompañamientos a la banda de Álex y tres panorámicas verticales en la escena de violación.

CÓDIGO SONORO

El sonido está basado en el diálogo captado de forma directa y la música extradiegética, en este caso enlatada y comprada a la compañía Harmony, y basada en guitarras y bajos eléctricos, propios de la época; también sitares y música hindú, con flauta y cristales para las escenas de la banda drogada o cada vez que aparece un plano detalle de un porro; música clásica diegética en el coche del Moro. En las fiestas bajo el efecto del LSD, la voz se vuelve *through*, y con efectos de reverberación y lejanía. La música también se decelera bajo los efectos de la droga. También voz *over*, cuando la asistenta lo despierta de la ensoñación.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal. Especial interés descriptivo en las escenas relacionadas con los efectos de las drogas, especialmente los efectos eróticos. En cuanto a la organización narrativa, el narrador es autodiegético múltiple, sobre todo en Álex y Albert ‘el Clásico’.

PUESTA EN ESCENA

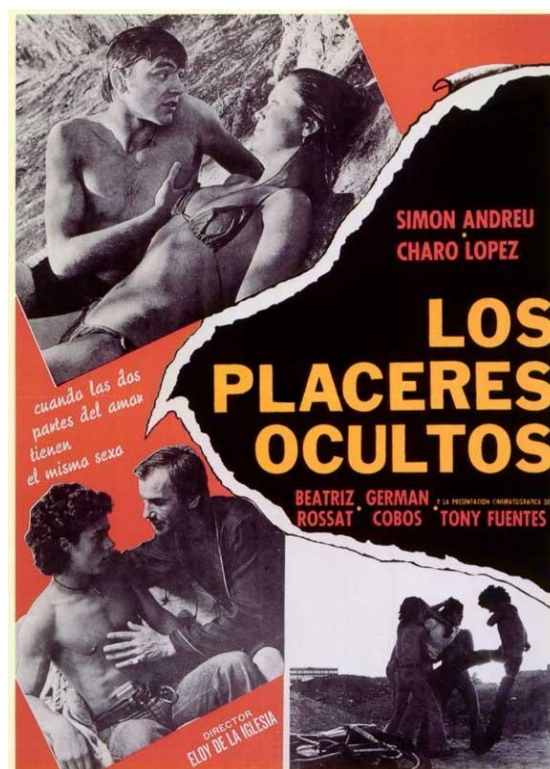
La puesta en escena está marcada por las escenas nocturnas, tanto en interiores como exteriores. Especial tratamiento del color y el *atrezzo* en las escenas de las *after party*, donde la droga y todo su ritual hacen acto de presencia.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LOS PLACERES OCULTOS

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1.85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Simón Andreu, Charo López, Beatriz Rossat, Germán Cobos, Antonio Corencia, Ángel Pardo, Queta Claver, Josele Román

Duración: 97 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Gonzalo Goicoetxea, Eloy de la Iglesia, Rafael Sánchez Campoy

Fotografía: Carlos Suárez

Música: Carmelo A. Bernaola

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Eduardo, un importante ejecutivo, se enamora de Miguel, un atractivo joven de los barrios bajos. Y otros turbios personajes, como Rosa, una mujer casada que engaña a su marido con los

chicos del barrio, así como las prostitutas, los chulos, los navajeros y los chantajistas serán determinantes en el destino de los protagonistas.

ARGUMENTO

Eduardo es un importante director de banco que, en sus ratos libre en su estudio, también es escritor. Eduardo es de familia burguesa, con un hermano que trabaja en la Policía, casado y con dos hijos, uno de Fuerza Nueva y la otra anarcosindicalista. Su madre es viuda y acostumbra a dar de comer a toda la familia los domingos. Eduardo es homosexual y no tiene ningún problema con serlo, salvo por tener que mantener las apariencias y guardar el buen apellido que tiene, bajo la petición de su hermano. Frecuenta clubs de homosexuales y transformistas, y tiene un buen amigo, Raúl, que trabaja como jefe de una inmobiliaria, donde él mismo le colocó a trabajar hace muchos años, cuando era su amante y protegido. Eduardo se ha fijado en un chaval que todos los días se para en un escaparate de una tienda de motos Bultaco. Un día lo invita a fumar un cigarro y se atreve a conocerle, pero el chaval parece no estar interesado en Eduardo, aunque su amigo del barrio Ness, y prostituto, sí. Una noche Ness ofrece sus favores sexuales a Eduardo, consiguiendo este la dirección de Miguel. El joven vive en una chabola de un barrio marginal de extrarradio, con su madre y sus dos hermanos, desde que su padre los abandonó. La madre de Miguel tiene que trabajar hasta muy tarde lavando y planchando la ropa de otras personas. Miguel está harto de pasar miseria y ver a su madre perder la salud. Además, Miguel tiene una novia, Carmen, una chica guapa que también vive en el barrio y a la cual respeta mucho. Por eso, Miguel también tiene una amante, Rosa, una madura vecina que regenta una tienda en el barrio. Un día Miguel recibe la carta de un importante banco donde se están realizando entrevistas para una serie de puestos de trabajo en empresas también importantes. Miguel acude y es entrevistado por Eduardo, que rápidamente lo coloca a trabajar en la inmobiliaria de su amigo Raúl. Un día Eduardo invita a Miguel a su estudio y le pide que sea quien transcriba a máquina la novela que está escribiendo en estos momentos, a lo que el chaval accede, pues tienen muchos apuros económicos en casa. Un día Eduardo le confiesa que está enamorado y Miguel muy enfadado se va. Pero pronto retomarán la amistad, cuando Eduardo le asegura que lo respetará y que quiere que le presente a su novia. Eduardo se convierte en el protector de ambos. Es el momento en que Rosa, despechada, decide que tiene que intervenir y, para recuperar el amor de Miguel, amenaza a Eduardo con destruirlo y quitarle lo que más quiere, que es también lo que más quiere ella. Rosa visita a los padres de Carmen para contarles que su futuro yerno va con hombres que le pagan dinero. El padre de Carmen encierra a su hija en casa y le prohíbe a Miguel que se acerque a ella. Miguel, en venganza y culpando a Eduardo de todo, se presenta en el banco gritando que ya que todo el mundo en su barrio piensa que él es marica, quiere que todo aquel que esté en el mundo de Eduardo también lo sepa. Y le señala e insulta delante de todos en el banco. Pero finalmente Eduardo está en su estudio. Tocan el timbre y abre muy contento, aunque no vemos quién ha llegado.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Eduardo enamorado de Miguel, un joven heterosexual de barrio.
- Subtrama de Miguel con su novia Carmen, a la que ama y respeta profundamente.

- Subtrama de Miguel para ayudar a su madre y sus dos hermanos.
- Subtrama de Rosa, una vecina de Miguel, que además es su amante y tiene celos de Eduardo.
- Subtrama de Eduardo, que lucha con las apariencias con la que su familia burguesa está acostumbrada a vivir.
- Subtrama de Ness, el amigo chapero de Miguel, que se convierte en antagonista aliado de Rosa y, junto a su pandilla, robarán a Eduardo y darán una paliza a Miguel.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia propone una fotografía en color, formal y académica. Presentación de planos máster, conjugados con primeros planos, acompañados de paneos horizontales, mientras los personajes se mueven por los escenarios, tanto interiores como exteriores. Hay planos secuencia de seguimiento frontal de personajes por los largos pasillos de la casa palaciega, un plano congelado cuando a Eduardo le dan un botellazo en la cabeza para robarle en el piso, planos subjetivos en el parque de atracciones, en la montaña rusa, y planos subacuáticos a cámara lenta, cuando están en el lago.

CÓDIGO SONORO

En los diálogos se utiliza voz *in* y voz *out*. La música extradiegética acompaña las secuencias más dramáticas y especialmente las de contenido erótico o sensual. Se observa una interesante secuencia de montaje paralelo entre dos escenas, una de sexo apasionado y otra de una mujer lavando el pelo a un chaval. El sonido diegético de las manos frotando la cabeza con el agua y la espuma es un efecto extradiegético en la escena de sexo.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético variable en Eduardo y Miguel.

PUESTA EN ESCENA

La película muestra muchos exteriores del extrarradio madrileño y de las calles de Madrid capital. Los interiores son contruidos, como la casa de Miguel, modesta y con bombillas sin lámparas, con imágenes de santos y flores de plástico. Se enfrenta a la casa del protagonista, interior natural, con hermosas obras de arte moderno, bar y demás. La casa de la madre del protagonista es una casa palaciega, de lujos. Se usa el plano secuencia y el plano grúa sobre los tejados del arrabal cuando se aleja el coche blanco de Eduardo.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

PERROS CALLEJEROS

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Ángel Fernández Franco, Frank Braña, Xabier Elorriaga, Miguel Hugal, Lyn May, Víctor Petit

Duración: 105 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma

Fotografía: Francisco Sánchez

Música: CAM España

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Una pandilla de quinceañeros, que viven en los suburbios de Barcelona, se han especializado en el robo de coches. Con ellos se dedican a dar el *tirón*, a asaltar tiendas para malvender las

mercancías y a atacar a parejas en lugares apartados con el fin de desvalijarlas y abusar de las mujeres. Sorprendidos a veces en flagrante delito, son perseguidos por la Policía. Para zafarse invaden la calzada, circulan en dirección contraria y se saltan controles, resultando a veces malheridos.

ARGUMENTO

El Torete es un joven de quince años que vive en el Campo de la Bota, un barrio marginal de Barcelona. Desde pequeño está acostumbrado a pequeños robos, *tirones* de bolsos con coches robados. En una de sus fechorías es detenido junto al Pijo y el Corneta y llevados los tres al correccional de menores. Pero pronto se escapará, porque lo embargan sus ansias de libertad y el amor de Isabel, una joven gitana prometida con el Mosca, el protegido del Esquinao, tío de la chica. Un policía, que vuelve a detenerlo y acaba fichándolo, se toma una copa con él para escuchar su historia. Le da una tarjeta para que le ayude a pescar a otros delincuentes de más alto rango y, aunque el chaval se niega, coge la tarjeta. Además, el Torete vive con Casilda, una mujer que lo acogió desde pequeño cuando su tío lo abandonó allí, ya que su propia madre tampoco quiso hacerse cargo de él. En la fuga del correccional, conoce a Fitipaldi, su nuevo colega de aventuras, con quien comenzará a realizar robos mayores y aprenderá más técnicas delictivas. Un día deciden sacar del correccional al Pijo y al Corneta. Pronto los periódicos se harán eco de sus hazañas y se hará famoso no solo en el barrio, sino en toda la ciudad. Torete visita el barrio y recoge a Isabel de una fiesta, aprovechando que el Mosca está ocupado en unos negocios. Se van al bosque y allí la chica pierde su virginidad, algo tan importante para la ley gitana. Cuando el Esquinao encierra a la chica en la casa y amenaza con casarla a la fuerza con su protegido, el Torete decide llevársela fuera de Barcelona. Ya los cuatro amigos y la chica, convertidos en banda, roban cuatro escopetas recortadas de una armería y con ellas atracan un banco del que sacan bastante dinero. En la huida, mueren un guardia civil de tráfico y Fitipaldi, con lo que deciden separarse. El Torete e Isabel están huyendo, pero ella le confiesa que está embarazada y tiene miedo. De este modo, el Torete decide avisar al policía que le ayudó al principio para que recoja a la chica en un punto de encuentro. Pero el policía no tiene más remedio que devolverla a su tío y este vuelve a encerrarla. El Pijo avisa al Torete de que Isabel está siendo prostituida, ya que perdió la virginidad, y por ello se presenta en casa del Esquinao. Pero le han tendido una trampa y entre cinco hombres castran al Torete cortándole el pene. Lllaman a un veterinario para que le cure y no le deje morir desangrado. Llevan al Torete a casa de la novia del Pijo y allí, con muchos dolores y las curas de la chica, acaba salvándose. Pero pronto volverá a la calle, robará un coche y se vengará del Esquinao. Tirotea al Mosca, y al tío de Isabel lo atropella repetidas veces contra un muro. El Torete huye y la Policía lo persigue. Su policía, amigo desde el principio, escucha por radio que están persiguiendo al chaval y le pide a un compañero que lo acompañe, que cree saber por cuál sierra de los alrededores ha podido huir. Cuando llegan a la montaña, el policía se pone delante del coche intentando hacer que el chaval se detenga, pero da un volantazo y el coche sale despedido y se despeña en el fondo del barranco.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

-La trama principal es la del Torete y sus acciones para ganarse la vida robando y escapar de la Policía.

-Subtrama de amor entre Torete e Isabel.

-Subtrama de Casilda, que instiga al Torete a robar para sacar al Porro de la cárcel.

-Subtrama del Mosca rivalizando con el Torete por el amor de Isabel.

-Subtrama del policía, queriendo ayudar al Torete porque comprende su historia y además pretende detener a delincuentes más peligrosos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma utiliza una fotografía a color de cámara fija, sin grandes alardes de planificación ni movimientos. Mucho más destacable es el movimiento dentro de la escena, sobre todo en las persecuciones, y un montaje dinámico y a veces frenético a ritmo de la música enlatada. Abundan los *zoom in* y *out*, y los paneos, y alguna cámara al hombro. Primeros planos y planos medios abundan también.

CÓDIGO SONORO

La banda sonora es música enlatada de la empresa CAM España, seleccionada por José Antonio de la Loma Jr. Es un alarde de música dinámica y frenética de guitarra eléctrica y bajo eléctrico, batería y platillo, bongos y trompetas épicas. Es moderna y denominada música internacional, como el ritmo del montaje, que se acelera en los robos, las persecuciones y las coreografías con los coches conducidos por especialistas. O sea, cine de acción. Se utilizan muchas *voz through* fuera de los coches que están en plano general y escuchamos las conversaciones del interior. También uso de la *voz en off* cuando el director del correccional está leyendo en el periódico la noticia del atraco y luego piensa lo complicado que es reinsertar a este tipo de delincuentes reincidentes.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en el Torete.

PUESTA EN ESCENA

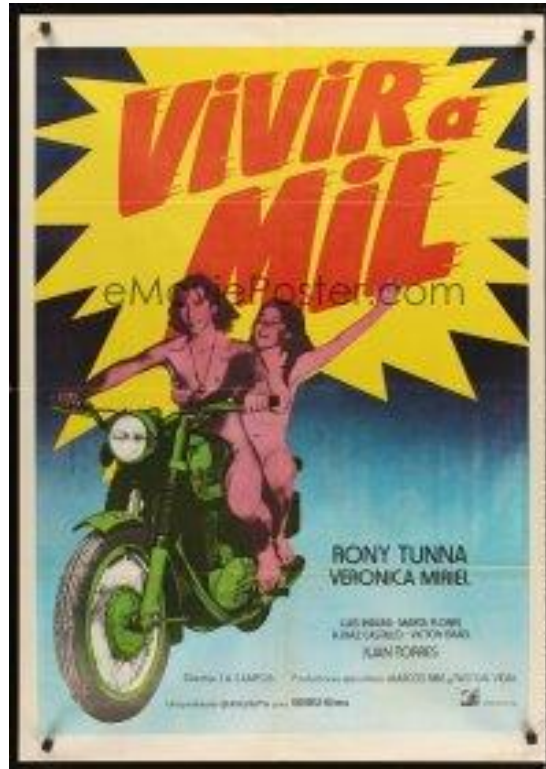
La película posee más escenas de exterior natural que de interior. Los interiores son contruados y se dividen entre las casas del Torete y del Pijo, que se convierte en centro de operaciones del protagonista y sus amigos. El Esquinao vive cerca del barrio entre establos de caballos con los que realiza distintos negocios; interior natural tanto de su casa como de los establos. También aparece el correccional de menores y el tribunal como interiores naturales. La comisaría es interior contruado. Tiene un fundamental protagonismo el barrio de El Campo de la Bota, así como el descampado que rodea a estas viviendas masificadas del extrarradio.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

VIVIR A MIL

José Campos



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio Campos

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Juan Carlos Campos, Verónica Miriel, Carlos Tristán, Luis Induni, Marta Flores, Víctor Israel.

Duración: 96 min.

Género: Policiaco

Color o B/N: Color

Guión: José A. Villalba

Fotografía: Juan Julio Baena

Música: CAM. España S.A.

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Tras el asalto a una joyería en París, nuestro protagonista Jean Villie cruza la frontera con España de forma clandestina para llegar a Barcelona. Su intención es vender unos diamantes de

una operación realizada por su propio padre en París y sacarlo de la cárcel. Pero un inspector francés, ayudado por la Policía de Barcelona, quiere darle caza.

ARGUMENTO

Jean Villie huye en moto de un atraco y cruza la frontera a pie para después llegar en tren a Barcelona. Su intención es encontrar a un antiguo amigo de su padre que es anticuario e intentar cerrar un trato que le ayude a sacar a su padre de la cárcel en París. El botín, unos diamantes por valor de un millón de francos. En su peripecia por Barcelona, encuentra a Susana, la hija del anticuario, de la que se enamora. Ambos descubren que los diamantes están en una pieza románica, de la que hay cuatro piezas repartidas por la ciudad: en un museo, una madame de prostíbulo compró otra, etc. Van buscando las piezas una por una y descartándolas.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Jean, que necesita los diamantes para salvar a su padre.
- Subtrama de Susana que intenta sobrevivir en un mundo de hombres y complejo.
- Subtrama de amor entre Jean y Susana.
- Subtrama del inspector francés, que quiere atrapar a Jean.
- Subtrama del anticuario amigo de su padre, que le ayuda a encontrar las piezas.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Se exhibe un estilo con vocación internacional, con la fotografía en color y ritmo frenético con la cámara al hombro, sobre todo en la apertura. Muchos primeros planos y muchos *zoom in*, planos aberrantes, angulaciones picadas y contrapicadas. La cámara al hombro sobre todo es usada en los exteriores de Barcelona, las persecuciones y los atracos al museo y al anticuario; en interiores, cámara a trípode, plano-contraplano. No hay *travellings* ni planificación móvil. De especial interés resulta la escena de sexo, de tratamiento muy romántico, con planos detalle de labios, manos, ojos, encadenados, música extradiegética psicodélica y una puesta en escena con velas. Jay planos filtrados de color rojo, además de cámara lenta y también interesante uso de la cámara subjetiva en las persecuciones de coches, especialmente por el centro de Barcelona.

CÓDIGO SONORO

El sonido está basado en el diálogo captado de forma directa. Se utilizan varias voces *over*, como en los créditos para la lectura de la sentencia condenatoria. La música extradiegética es enlatada, encargada a CAM España y basada en guitarra y bajo eléctrico al estilo de las películas de acción de la época, mezclada con rumba.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal, sin *flashbacks*, y la voz del narrador es autodiegética individual, en manos de Jean, el protagonista. Montaje paralelo al final, el destino de Susana en

la discoteca, bailando con un señor mayor, y Jean, huyendo en moto de Barcelona con la música de la discoteca.

PUESTA EN ESCENA

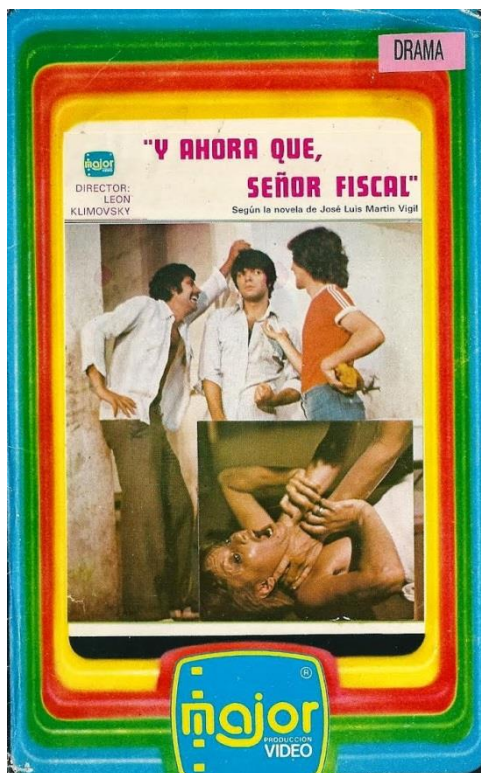
La puesta en escena está marcada por los exteriores de Barcelona, tanto de día como de noche, que es la columna vertebral de la película, y escasos interiores, como la casa de Susana, el anticuario o varios clubs de alterne. El vestuario de Jean y Susana es absolutamente moderno: pantalones acampanados y chaquetas vaqueras ajustadas.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

¿Y AHORA QUÉ, SEÑOR FISCAL?

León Klimovsky



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: León Klimovsky

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1977

Reparto: Valentín Trujillo, Leticia Perdigón, Verónica Miriel, Silvia Solar, Susana Mayo, Ricardo Masip, Lina Michel, Ignacio López Tarso, Fernando Allende

Nacionalidades: España-México

Duración: 112 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Ignacio F. Iquino (de la novela de José Luis Martín Vigil)

Fotografía: Francisco Sánchez

Música: Enrique Escobar

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

José, un joven que vive en un barrio obrero, está acostumbrado a sobrevivir en medio de grandes dificultades. Un verano conoce a Paloma, una chica de buena familia, y entre ellos surge un amor que tropieza con la oposición de la acomodada familia de la chica. Dos circunstancias complican todavía más la situación: ella se queda embarazada y él perpetra un robo en casa de un familiar de Paloma.

ARGUMENTO

Basada en la novela de José Luis Martín Vigil, Ignacio F. Iquino firma el guión. Cuenta la difícil historia de amor entre José, chaval de barrio marginal que trabaja en un taller mecánico, y Paloma, una rica bohemía, hija de una acaudalada familia barcelonesa. La historia comienza con la angustiada búsqueda de José de su amigo el Mangas, pues lo ha engañado con un dinero. Tras propinarle una paliza, es detenido, tanto él como su novia Paloma. Al parecer, los dos están implicados en un asunto de robo y asesinato. Al ser encarcelados, ambos reciben la visita de una atractiva abogada que recibirá en sus declaraciones el relato completo, la historia que nos hará conocer cómo esta pareja, de Romeo y Julieta, consiguieron luchar contra la diferencia de clases desde 1962, pero acabaron abocados a la delincuencia. José nació y se crió en un barrio obrero y su educación siempre estuvo condicionada por sobrevivir a las condiciones impuestas. Paloma, en cambio, es una chica de bien, nacida en una familia adinerada y burguesa. Ambos se enamoran y comienzan una relación, pero los padres de la chica se oponen tajantemente. Si hasta aquí la situación es complicada, aún empeora más cuando la chica se queda embarazada y el joven novio entra a robar a casa de una pariente que finalmente aparece muerta. Ya en la cárcel, José le cuenta a su abogada toda la historia con el fin de impedir su inculpación en el juicio. En un principio José y Paloma, se van a vivir al palacete de los padres de ella, pero por una discusión sobre el nombre del bebé, y que este finalmente nace muerto, se van a vivir como pueden sin el apoyo familiar. El Mangas y su hermana, por su parte, se prostituyen y se dedican a realizar pequeños hurtos. Paloma traza un plan para robarle un cheque a su tía de la caja fuerte. Todo sale bien, salvo que el Mangas le roba el dinero a la pareja. La tía aparece asesinada y los chicos son inculcados. Mangas acusa a José y Paloma. La abogada hace todo lo que puede para defenderles en el juicio, pero finalmente el juez decide cárcel para el Mangas y Paloma, y la pena capital para José. Pero el Mangas, con gran remordimiento, grita y confiesa ante un cura, contando la versión real de lo ocurrido: el Mangas se quedó con la llave del piso de la tía de Paloma, para volver más tarde, para asesinarla y después violarla. Mientras esto ocurre, José se ha cortado las venas en su celda. Ya en el hospital de la cárcel, acude el padre de Paloma y el cura le dice que no se preocupe, que se salvará.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la historia de amor entre José y Paloma.
- Subtrama del Mangas, amigo de José, que lo implica en asuntos turbios.
- Subtrama de la familia de Paloma, que interviene para separar a los enamorados.

- Subtrama de la abogada y las cuestiones legales que impiden la reinserción de José y Paloma.
- Subtrama de la hermana del Mangas, enamorada de José.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Hay planos a trípode, plano-contraplano; planificación de cámara al hombro en las escenas de peleas, uso de planos subjetivos en las peleas de José con sus distintos contendientes, desde el punto de vista de estos; uso de desenfoces en primer plano para las transiciones temporales, y Varios *travellings* horizontales durante el testimonio a la abogada.

CÓDIGO SONORO

El sonido está basado en el diálogo captado de forma directa, y la música extradiegética, basada en música psicodélica, sintetizadores y trombón y distintos instrumentos de viento, como trompetas. Diálogos en *in* y *out*. Voz en *off* del Mangas en su *flashback*, y de la abogada, cuando habla con José y Paloma, por separado.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo *in media res*, en la que el protagonista le cuenta su propia historia a su abogada. Previo al acto tercero, volvemos al principio cuando José recupera las 50.000 pesetas. Montaje alterno con varios *flashbacks* y elipsis temporales indefinidas, pero todas en 1962. El narrador es homodiegético desde el personaje secundario de la abogada, que a su vez recibe el discurso autodiegético múltiple de José y Paloma, dos puntos de vista de la misma historia de amor de ambos. También hay un *flashback* está bajo el punto de vista del Mangas, de lo que le contó a José un día, y este se lo cuenta a la abogada, y de la confesión final de su asesinato y necrofilia. Al final del film, vemos el desarrollo del juicio y el final de los protagonistas José y Paloma.

PUESTA EN ESCENA

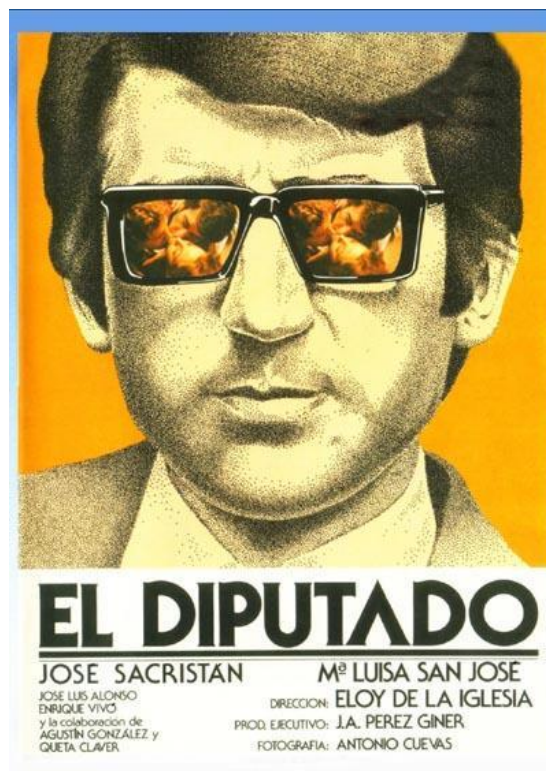
La puesta en escena está marcada por los exteriores día durante las peripecias de José y exteriores playa cuando conoce a Paloma. La cárcel toma el relevo en el segundo acto de la película en interiores día, como la celda o las duchas. Por otro lado, los mundos diversos de José y Paloma están representados por el lujo del palacete de ella, con interiores naturales; y las pésimas condiciones de la casa de José, y la El Mangas y su hermana, en interiores contruidos.

VARIABLES DESCRIPTORES, CÓMPUTO

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

EL DIPUTADO

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1978

Reparto: José Sacristán, María Luisa San José, José Luis Alonso, Enrique Vivó, Agustín González, Queta Claver, Ángel Pardo, Juan Antonio Bardem

Duración: 116 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea

Fotografía: Antonio Cuevas

Música: Manuel Gerena, Vivaldi

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Roberto Orbea, que había sido militante clandestino de un partido de izquierdas durante el franquismo, es elegido diputado en las elecciones de 1977. En el momento más importante de su

carrera, cuando está a punto de ser nombrado secretario general de su partido, es víctima del chantaje de un grupo de extrema derecha que amenaza con airear su homosexualidad.

ARGUMENTO

Roberto Orbea es un joven diputado que será elegido secretario general de su partido en breve, esa misma mañana. Ahora está en su coche a las puertas del congreso del partido. Se está confesando al espectador, aunque finalmente comprenderemos que es al partido a quien está confesando lo ocurrido y cómo ha llegado hasta la situación tan dramática que está viviendo. Comienza un gran *flashback*. A modo de consejo de guerra y a través de su ficha policial, Orbea cuenta cómo fueron sus inicios en la clandestinidad de un partido de izquierdas. También narra cómo supo a los quince años que era homosexual y cómo en la mili vivió su primera experiencia amorosa completa. Pero, cuando vuelve de la mili y por no querer ser un marginado, acaba casándose con una compañera del partido, Carmen, a la que ama profundamente. Por motivos políticos, Orbea pasa dos meses en la cárcel y allí conoce a Ness, quien le ofrece sus servicios sexuales a cambio de dinero. Una vez en la calle, Orbea le confiesa a Carmen lo sucedido, además de su creencia de que no va a ocurrir más. Pero Orbea vuelve a llamar al prostituto, que le presenta a más y más chavales que se prostituirán hasta conocer a Juanito, un chaval de quince años, que pronto caerá en las garras, a través de otro prostituto de origen portugués y que odia a los comunistas y los socialistas, de un grupo de ultraderecha, que va a usar al muchacho para sus propios intereses políticos. Pretenden destapar la homosexualidad de quien va a convertirse en secretario general del partido en que milita, ya que su principal dirigente se encuentra cansado y está muy mayor. De modo que Orbea y Juanito comienzan una relación sexual que pasa al poco tiempo a ser amorosa, aunque el chaval insiste en que él lo hace por dinero y diversión. Mientras, el Sr. Carrés, jefe de la cúpula ultraderechista, vigila de cerca los movimientos de Orbea al tiempo que manipula a Juanito. Una noche Carmen hace una visita sorpresa al apartamento de Orbea, que en su día fue usado por el partido para las reuniones clandestinas. Juanito se va avergonzado, pero Orbea defiende que es la única manera que él tiene de entender la vida y que no quiere engañarla más. Carmen, lejos de escandalizarse, le pide a su marido entrar a formar parte de esta relación. Y de ese modo comienzan a frecuentar los tres juntos el cine, el parque, librerías, hasta que una noche también comparten sexo los tres. Todo parece ir bien, tanto para el matrimonio como para las posibilidades políticas de Orbea. Juanito incluso parece no estar interesado ya en trabajar para los fascistas, pero estos no andan lejos y se dan cuenta de que el chaval está cambiando de actitud. Orbea recibe la visita de Ness, que le pide que vaya al apartamento, matarán a Juanito. Al día siguiente es el congreso que le elegirá como secretario general, pero Orbea, desoyendo a Carmen que teme por su vida, va en busca del chaval. Allí están los fascistas, que han matado al chaval y lo han dejado ensangrentado sobre la cama. Orbea vuelve al principio de la historia y sale de su coche para dirigirse al congreso. Allí canta *La Internacional*, mientras llora, amarga y silenciosamente.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

-La trama principal es la de Orbea, que se debate para conciliar su deseo sexual hacia los jóvenes con el amor a Carmen, su mujer.

-Subtrama de Orbea sobre su intento de armonizar su clandestina homosexualidad con su labor política, animada por la reciente salida de la clandestinidad del partido.

-Subtrama de Carmen, que lucha por mantener el amor de su marido conociendo la verdad desde el principio.

-Subtrama de Ness, un prostituto marginal que sobrevive de venderse por igual a homosexuales con dinero y a fascistas violentos.

-Subtrama de Juanito, que pasa de querer entregar a Orbea a los fascistas, y así destruir su carrera política, a descubrir sus propios sentimientos hacia Orbea, y hacia la libertad y la vida.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia crea un discurso narrativo a base de *flashbacks* en los que la planificación tiene un cuidado diseño, tanto de producción como escénico. La cámara se mueve en muchas ocasiones, sobre todo en interiores, en una organización móvil acorde con los movimientos de los personajes, además de utilizar *travellings* circulares, verticales de corrección y frontales con intenciones dramáticas. También se observa el uso intertextual de fotografías o recortes de prensa, sobre todo en el primer acto, en el que Orbea cuenta su vida, a modo de monólogo ante un tribunal de guerra. Asimismo, se utiliza para la separación de actos el fundido a rojo, en evidente alegoría política, sexual y social, dependiendo del tema tratado en la secuencia. La cámara al hombro se emplea en secuencias concretas, como las fiestas (tanto del partido de izquierda, como del grupo de ultraderecha) y en la discoteca.

CÓDIGO SONORO

El sonido se asienta sobre la voz *in* y *out* de los diálogos del sonido directo, y la voz en *off* de Orbea donde va contando el extenso *flashback* que inunda la película de principio a fin. La mezcla de músicas tiene una constante en Eloy de la Iglesia: Vivaldi, la canción protesta del tema *Peligrosidad social*, utilizado en las orgías tanto de homosexuales de izquierdas como de homosexuales de derechas, junto a la voz flamenca de Manuel Gerena acompañada de guitarra española. Gerena también se dedicaba a la canción protesta flamenca. También como música diegética aparecen en algún momento temas de Tequila y Ana Belén, tanto en la discoteca como en el tocadiscos del apartamento clandestino de Orbea. Como efectos de sonido, resulta relevante el sonido de moscas constante que hay en el gimnasio de boxeo donde se reúne la cúpula fascista, pero sobre todo la noche que a Juanito le apuntan con una pistola y le obligan a seguir adelante con el plan, aunque el chaval ya ha cambiado de opinión.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es *in media res*. Desde que Orbea ha tomado la decisión la mañana anterior a las elecciones como secretario general del partido, gran *flashback* hasta la decisión tomada final. El narrador es autodiegético individual en Orbea (que abarca todo el *flashback* estructural), en paralelo con autodiegético variable en Ness y Juanito, como antagonistas influidos por el grupo de ultraderecha, de cuyo conocimiento no ofrece Orbea su opinión hasta

el final, con lo que en todo momento el espectador permanece ajeno al hecho de que el protagonista conozca o no la verdad.

PUESTA EN ESCENA

Los escenarios exterior e interior están equilibrados. Los interiores en su mayoría son contruidos, como el piso clandestino de Orbea que perteneció a las reuniones del partido, el gimnasio de boxeo y la comisaría para los interrogatorios. Otros son naturales, como el piso de Carmen y Orbea, o donde se celebra el consejo de guerra, o el hemiciclo del Congreso de los Diputados. Los exteriores se han localizado en plazas, el Rastro de Madrid y otros.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LAS QUE EMPIEZAN A LOS QUINCE AÑOS

Ignacio F. Iquino



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ignacio F. Iquino

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1978

Reparto: Sonia Blanca, Patricia Becker, Judith Jamber, Carlos Martos, Jennifer James, Paco Morán

Duración: 104 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Ignacio F. Iquino

Fotografía: Ignacio F. Iquino

Música: Henry Sotéh

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Elisa, una joven cuya vida está llena de dificultades y cuyas relaciones familiares son muy problemáticas, decide entrar en el mundo de la prostitución. Algunas amigas de su misma edad le facilitarán el camino.

ARGUMENTO

Elisa está contando a la Policía el problema tan grave que sufre y está defendiéndose de la acusación de prostitución siendo una menor. Elisa vive con su padre y es una joven de quince años que tiene dos amigas: Marian y Susi. Su padre se ha enamorado de una exótica brasileña llamada Carola, que le hace la vida imposible y que además es la amante de Sergio, el mejor amigo de su marido. Eso le hace a Elisa pasar mucho tiempo con Marian y Susi. Marian vive ya independizada gracias a que ejerce la prostitución. Por eso también tiene bonitos vestidos y muchos lujos, como secadores de pelo y complementos, con los que alardea. Susi está en principio enamorada de Marian. Susi es una niña rica consentida y el día de su quince cumpleaños se queda a dormir en su casa Elisa. Esa misma noche, Susi le insinúa que la ama y quiere tener una relación con ella. Pero Elisa no quiere y huye. Como finalmente tiene que huir de casa, porque su padre la abandona por problemas económicos y no soporta a su madrastra, no tiene más remedio que deambular por las calles. Sergio, el amante de su madrastra, la seduce y la lleva a su casa. Cuando finalmente consigue lo que quería, le muestra que solo era una prueba de su madrastra. Elisa no cree lo que le está ocurriendo y sigue buscando trabajo. Encuentra uno como masajista, pero que en realidad es para ejercer la prostitución también, con lo que no tiene más remedio que huir de nuevo. Más tarde limpia escaleras, pero el jefe quiere abusar de ella y también tiene que huir. Finalmente vuelve a casa de Marian y con ella intenta ejercer la prostitución, pero cuando ya está con el cliente, se asusta y vuelve a irse. De nuevo sola en la calle, conoce a un motorista muy simpático que se llama Julio. Se enamoran y viven durante un mes una bonita historia de amor. El chico compra un apartamento para los dos, pero el día que van a entrar a vivir juntos, se encuentran tomando un helado con Sergio y Carola, su madrastra. Al reconocerles, Julio se lanza a pegarle a Sergio. Este se defiende y Julio se golpea con el borde de un macetero de la calle y muere. De nuevo Elisa vuelve a estar sol, y acude a casa de su amiga Susi, desesperada. Allí la encuentra la Policía, que la hace ir a declarar, para llegar al presente de la historia. A Elisa la condenan a estar un tiempo en un correccional. Allí sufrirá las insinuaciones de una compañera, que muy cariñosamente la ayuda a sobrevivir. Por este motivo sufre las vejaciones de una monitora, que la maltrata y le corta el pelo muy corto. Cuando Elisa sale del correccional es Susi quien la está esperando fuera. Elisa le confiesa: “Me metieron aquí porque me gustaban los hombres, y ahora salgo y me gustan las mujeres”. Elisa coge de la mano a Susi y las dos corren contentas.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

-La trama principal es la de Elisa, que cuenta su desventura desde que salió de casa de su padre y todo el mundo quiere abusar de ella. Se niega a prostituirse, tal y como todo el mundo parece querer.

-Subtrama de Marian, que con quince años ya ejerce la prostitución y ayuda a su amiga Elisa. Está locamente enamorada de Charles, su proxeneta.

-Subtrama de Susi, una niña rica que acaba de cumplir los quince años. Está enamorada de Elisa. Antes también lo estuvo de Marian.

-Subtrama de la madrastra de Elisa, Carola, que engaña a su marido con Sergio.

-Subtrama de Sergio, amante de Carola, que quiere seducir a Elisa.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Iquino, que además de escribir el guión, dirige y fotografía él mismo la película, opta por una constante cámara al hombro. No existe una aparente planificación ni fragmentación de encuadres. Abundan los planos enteros y algunos primeros planos.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética todo el tiempo, centrada en teclado moderno de la época y música psicodélica en algunos momentos, propia de las *boites* modernas. Los diálogos están doblados y se usa constantemente la voz en *off* de las tres chicas para contar los *flashbacks*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo *in media res*. Elisa cuenta toda su historia a los policías que le toman declaración, hasta que el juez decide internarla en el reformatorio, y continúa hacia delante el acto tercero, en los últimos quince minutos del film. El narrador es autodiegético individual en Elisa. También utiliza el personaje narrador, porque dentro del gran *flashback* de Elisa están los de Marian y Susi.

PUESTA EN ESCENA

Existe más escenario de interior que exterior. Todos los interiores son naturales, tanto los clubs como los hoteles, las casas de las chicas, etc. El exterior casi siempre se representa en la calle Buenos Aires, donde Marian ejerce la prostitución, y en algunas escenas de playa y el campo.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LOS VIOLADORES DEL AMANECER

Ignacio F. Iquino



LOS VIOLADORES DEL AMANECER

Un film de: Ignacio F. Iquino



MIREIA ROS LINDA LAY EVA LIBERTEIN MANUEL DE BENITO
BERNARD SERAY DANIEL MEDRAN CESAR SANCHEZ



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ignacio F. Iquino

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1978

Reparto: Mireia Ros, Bernard Seray, Manuel de Benito, Joan Borràs, Linda Lay, Eva Lyberten, Alicia Orozco, Ricard Reguant, Silvia Solar, Sonia Sentís, Lluís Torner, Mercè Bruquetas, Carmen Contreras, Antonio Molino Rojo

Duración: 96 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Steve McCoy (seudónimo de Ignacio F. Iquino)

Fotografía: Fernando Cobo

Música: Henry Soteh (seudónimo de Enrique Escobar)

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Una banda de delincuentes formada por cuatro chicos y una embarazada se dedican a secuestrar jovencitas para después violarlas. El país vive sumido en una ola de violencia, especialmente contra las mujeres jóvenes. El comisario jefe de Barcelona seguirá la pista a la pandilla.

ARGUMENTO

Rafia es el jefe de una banda de delincuentes juveniles en Barcelona. Está formada por cuatro chicos y una chica que responde al nombre de Lagarta y está embarazada de su propio hermano, que también está en la banda. Los otros dos son Rubiales y Cañas, que es el más sádico de los cinco. Suelen utilizar el método de engañar a la gente que se ve obligada a ayudar a la chica embarazada en distintas situaciones, para luego asaltarla en el descuido. Una mañana, María sale de casa como tantas otras para ir a trabajar. Por el camino es asaltada y violada por los cuatro chavales. Por la noche, Rafia visita la chabola de Lagarta y su familia, puesto que le ha pagado a su hermano para poder estar con ella. Pero mientras están en la cama se despierta el padre de Lagarta y su hermano, reclamando el dinero que les ha pagado Rafia. Como no se lo quieren dar, empieza a pegarles, por lo que los chicos deciden que se van de casa. Se van a vivir a la buhardilla que la banda tiene en el bar en el que trabaja Rafia de camarero. Pero pronto la Policía, siguiendo la pista de un robo, dará con la buhardilla y, aunque todos escapan, cogen a Rafia, que está allí trabajando, y le detienen. Cuando ya lo han fichado, lo llevan con su padre, que también le pega. El chaval también decide que se va de casa. Comienza así una vertiginosa carrera de violencia, atracos y sobre todo violaciones a jóvenes que raptan en los coches robados. Con la segunda de las víctimas, que también es forzada y violada, Rafia acaba siendo detenido en una rueda de reconocimiento. Pero, después de escaparse del correccional, vuelven a atracar y violar a otra chica, esta vez resultando muerta. La segunda víctima descubre que está embarazada de la violación que ha sufrido y comienza su agonía porque su madre no la deja abortar. Finalmente, vuelven a detener a Rafia, que en el interrogatorio se derrumba e identifica al resto de la banda para que los detengan. Pero antes, Rubiales y el hermano de Lagarta tienen tiempo de violar a otra chica en el interior de un portal, mas casualmente pasaba por allí la primera víctima que violaron, ya recuperada, con su novio Pablo. Este, en un acto de valentía, se enfrenta a los dos jóvenes delincuentes. Cuando Rubiales reconoce que es la primera chica que violaron, sale huyendo. El hermano de Lagarta saca su navaja y en el forcejeo con Pablo acaba muriendo aquel. La Policía busca al resto de la banda en la buhardilla y son detenidos. Pero en esta ocasión, aunque sean menores, les espera la cárcel porque queda demostrado que han violado a muchas jóvenes y asesinado a una de ellas.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Rafia como jefe de la banda, que comete atracos y violaciones, unida a la trama de la banda en su conjunto y su destino.
- Subtrama de Lagarta y su hermano, que han huido de casa y mantienen una relación.
- Subtrama del sádico Cañas, que se muestra como el más despiadado.

-Subtrama de María, la primera de las chicas violadas, que vive con su madre y va a casarse con su novio Pablo.

-Subtrama de la segunda víctima, que queda embarazada en la violación, quiere abortar y no la deja su familia.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Ignacio F. Iquino utiliza una fotografía en color, más formal que en su anterior película, también de 1978. Aquí sí existe una planificación compuesta por planos generales, planos enteros, planos medios y primeros planos. Se emplean muchas panorámicas horizontales y alguna vertical. La cámara al hombro es utilizada en las secuencias de las violaciones. En varias ocasiones se recurre al desenfoque de planos como transición entre secuencias. También se utilizan constantes *zoom in* a primeros planos dramáticos.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética compuesta a base de órgano Hammond, muy practicado en la época. Uso de efectos sonoros en los títulos de crédito. Diálogos con voces *in* y *out*, doblando a los personajes y voz en *off* sobre imágenes de archivo, como alegato contra la violencia machista y pidiendo el fin de la delincuencia juvenil.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en Rafia, el líder de la banda.

PUESTA EN ESCENA

Abundan los escenarios en exteriores día, especialmente en las secuencias de las violaciones cuando la luz es de amanecer con el sol bajo. Los interiores suelen ser naturales en el caso de los bares y billares, hospitales o comisarías; y contruidos en las casas de los protagonistas, como la casa de María, o la chabola de Lagarta.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

NUNCA EN HORAS DE CLASE

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,33. Normal

Año: 1978

Reparto: Xavier Cugat, Inma de Santis, Nadia Windel, José Luis López Vázquez, Carlos Ballesteros, Isabel Mestres, Nuria Mora

Duración: 100 min.

Género: Comedia

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma

Fotografía: Juan Gelpi

Música: José Antonio de la Loma Jr., Gianfranco Lombardi, New Trolls, CAM España.

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Angélica, Susy e Yvonne son tres adolescentes de vida alegre y clase acomodada que van al mejor colegio de pago de Barcelona. Como sus despreocupados padres rechazan darles dinero

para intentar así evitar que se paguen los vicios, las chicas utilizan armas de mujer para conseguir todo lo que quieren. Una apuesta entre Angélica y Susy para seducir al director del colegio será el colofón de las aventuras de estas jovencitas desvergonzadas.

ARGUMENTO

Angélica es una niña rica que vive con sus padres en Barcelona. Al parecer, son de las pocas parejas del barrio que no se han separado todavía. Sussy, hija de padres separados, es amiga de Angélica. Ambas tienen motocicletas con las que van al colegio. La tercera para completar el trío es Ivonne, quizá la más seria y formal de las tres menores de edad, que pasan sus horas después de clase bailando en la discoteca de moda para las niñas ricas, Menfis. Allí, la pista de baile arde cada tarde bajo los pies de los jóvenes fanáticos de la música disco y *funk*, que está de moda en todo el mundo. Una noche las chicas no tienen dinero para tomar nada y los chicos no pretenden invitarlas, pues lo único que parece interesarles es fumar hachís. Para ello, Angélica tiene un plan: le sacará todo el dinero que pueda a un señor mayor que está en la barra de la discoteca y no deja de mirarla. Cuando este señor ya ha sucumbido a los encantos de la joven y le ha pagado diez mil pesetas en el parking de la discoteca, tiene que salir huyendo porque ella le dice que solo tiene catorce años, es virgen y no piensa subir al coche sin gritar. Gracias al éxito de esta primera vez, las chicas deciden dedicarse a este método para conseguir dinero y así poder comprar todo aquello que les venga en gana. De esa manera, comienzan un periplo para arrasar con las carteras de todos los maduros que pasen por la discoteca. Mientras, Tony, un joven quinquí que arregla motocicletas en el barrio, está enamorado de Angélica, a tiempo que el padre de ella lo defiende de un presunto delito de violación. Angélica tiene mucho éxito. Ivonne parece no animarse a utilizar el método propuesto por su amiga y Sussy nunca consigue que los *clientes* se vayan preocupados por su virginidad o por su menoría de edad. Por ello miente a las otras dos y para, evitar los embarazos, toma pastillas anticonceptivas. Un día el reto va más allá. Se han apostado ligarse al director del colegio, al que encuentran muy atractivo. Angélica busca la manera de insinuársele constantemente sin conseguir que la integridad del docente se doblegue. La chica pretende salirse con la suya, además de seguir enamorando a Tony y tener todos los clientes que quiera con su método infalible. Pero Tony, despechado, habla con el padre de la chica y este no tiene más remedio que hablar con un médico amigo suyo que compruebe si la chica sigue siendo virgen. Y, efectivamente, lo es. Ella, creyendo que es el director quien ha hablado con su padre, le tiende una trampa para ganar definitivamente la apuesta. Le pide a sus dos amigas que estén a las siete de la tarde en casa del director. Ella llega un poco antes, empapada de la lluvia que está cayendo. Mientras el director hace café, ella se desnuda, a lo que él parece no darle demasiada importancia, siguiendo la conversación como si de adultos se tratase. Angélica se impacienta porque sus amigas no llegan y el profesor ya le ha dicho que se prepare porque hoy va a darle una lección. La coge en brazos y ante la estupefacta mirada de la chica, le dice que ya ha llegado la hora de demostrar que el país está progresando y se la lleva a la cama.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

-La trama principal es la de Angélica y su apuesta con las amigas.

- Subtrama de Sussy imitando a Angélica, pero sin conseguir sus propósitos.
- Subtrama de las tres chicas para conseguir dinero y llevar a cabo sus planes.
- Subtrama del director del colegio, que rechaza el acoso de la alumna.
- Subtrama de Tony, que quiere enamorar a Angélica.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma utiliza una planificación formal de cámara fija, fragmentada en planos generales, enteros, medios y primeros planos. A veces se realizan panorámicas horizontales y *zoom in* y *out*. En contadas ocasiones se utiliza la cámara al hombro, sobre todo en las actuaciones musicales y las coreografías y bailes, tanto de los muchachos del colegio como los bailarines profesionales y el grupo de *rock*, con todo el público bailando frenéticamente.

CÓDIGO SONORO

La música es diegética en la mayoría de ocasiones; bien suena en un disco, bien forma parte de la sesión de los pinchadiscos en las discotecas que aparecen. La música extradiegética que acompaña a los personajes es del mismo estilo que la que bailan: disco, *funk*... Los diálogos son de voz *in* y *out* doblados. En las dos últimas secuencias se utilizan efectos de relámpagos y lluvia, aunque esta no se ve, ni tampoco hay efectos de luz que los imiten.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia adelante con elipsis indefinidas. El narrador es autodiegético variable en Angélica, Sussy y el director del colegio.

PUESTA EN ESCENA

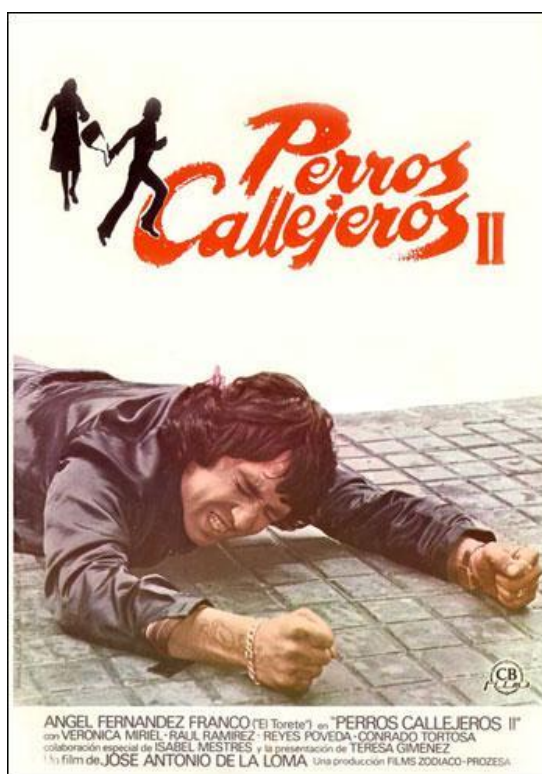
La película tiene un mayor número de escenarios interiores que exteriores. Destacan el colegio, el gimnasio, el aula, la casa de tipo palaciega de Angélica, la casa del director y sobre todo la discoteca Memphis, todos ellos naturales. También hay interiores contruidos, como la casa-picadero de las chicas y el piso piloto donde López Vázquez lleva a Angélica.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

PERROS CALLEJEROS II (BUSCA Y CAPTURA)

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1979

Reparto: Ángel Fernández Franco, Verónica Miriel, Raúl Ramírez, Isabel Mestres, Rebeca Silva, Fernando Almada, Teresa Giménez

Duración: 103 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma

Fotografía: Juan Gelpí

Música: Cam. España y Los Chunguitos

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Ángel, 'El Torete', es acusado de participar en un asesinato por Fernando, un policía que lo tiene entre ceja y ceja porque un día lo atropelló dejándole cojo. Ayudado por sus amigos,

Ángel reconstruye los hechos que son su coartada, pero mientras está en la cárcel sufre las consecuencias del terrible motín de la Modelo, quedando malherido.

ARGUMENTO

Perros callejeros II. Busca y captura comienza tal y como acabó *Perros callejeros*. El coche de El Torete se despeña por un acantilado de la costa catalana. Están terminando de ver el copión de la primera parte, cuyo estreno ha sido retrasado por un juez. El Torete estaba interpretando la vida del Vaquilla en el anterior título y el director de aquel film está intentando localizar en esta segunda parte al protagonista de la primera para que acuda a su *première*. Es cine dentro del cine. El Torete consigue una vez más escapar de Fernando, el policía que le persigue con saña desde que en una ocasión lo dejó lesionado para siempre de una cojera. Luego, volverá a la chabola que comparte con Charo y su hermana, mientras el marido-proxeneta de la primera está en la cárcel. Tras dejar a la mujer de su amigo trabajando en la calle, él se dirige a la discoteca Zafiro, donde preparará un gran golpe con su amigo el Chino. Este le presentará a Tony, un empleado de la banca que quiere robar en su propia sucursal. Para ello, tendrán que robar un coche del modelo que más le gusta a Tony, un Chrysler. Ángel se siente irremediamente atraído por la novia de Tony, Verónica. Al día siguiente se cruzan en el camino del Torete, el propio Vaquilla (interpretado por Bernard Seray), que se ha escapado del penal de Ocaña junto al Manteca y al Mandarina. Asaltan a una señora con el método del *tirón* cuando aparece la Policía rodeándoles. Al dar marcha atrás, atropellan y matan a la señora, motivo por el cual el Vacas tendrá que volver a la cárcel. Ángel intenta seducir a la novia de Tony, pero no lo consigue, pues la chica está muy enamorada de su novio. Para robar el Chrysler, el Torete le pide ayuda a la chica. Finalmente, acaban teniendo sexo en el propio Chrysler. Al día siguiente, el Torete, Charo y el Pijo deciden ir a Zaragoza a ver el estreno de *Perros Callejeros*, ya que en Barcelona les andan buscando. Durante esta escapada para verse en pantalla, Tony y el Chino llaman a otro delincuente para atracar la sucursal y que terminen el trabajo que el Torete ha empezado. Camino de la sucursal, paran en una gasolinera; el gasolinero reconoce al conductor del coche y le saca de él para zarandearlo y denunciarlo. En la trifulca, el Chino saca la pistola que le dio el Torete y mata al gasolinero ante la mirada de un cliente testigo de lo sucedido. Atrapan al Pijo y al Torete a través de la confesión del Chino, que no quiere culpar al banquero. Ya en la cárcel, el Pijo y el Torete obligan al Chino a decir la verdad. Lo dejan también en manos de Sebastián, con quién tenía cuentas pendientes y este acaba violándolo. Sebastián organiza un motín para escapar de la Modelo y una vez en la calle secuestra a la hija del policía Fernando y la viola junto a sus dos amigos para vengarse del policía. El juez ha decidido poner en libertad al Torete con la ayuda del director de la película y las pruebas reunidas de los testigos que lo vieron en Zaragoza, pero al salir de la cárcel, la única persona que lo espera es Charo, que está perdidamente enamorada del chaval. Este se alegra mucho al verla dormida en el portal enfrente de la cárcel. Cuando se va acercar a ella en esa fría mañana solitaria, un coche atropella al Torete, que queda tirado en el suelo, mientras un perro callejero le olisquea y aúlla.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

-La trama principal es la de Ángel 'el Torete' para demostrar su inocencia en el asesinato y asalto a la gasolinera.

-Subtrama de amor entre el Torete y Charo, la novia del Pijo, su mejor amigo.

-Subtrama de amor entre el Torete y Verónica, la novia de Tony, el trabajador del banco convertido en delincuente.

-Subtrama del policía Fernando, que quiere vengarse del Torete que le dejó malherido en el pasado.

-Subtrama del director de la película que quiere continuar haciendo películas con el Torete.

Subtrama de amistad del Torete y el Vaquilla, cuya vida interpretó él primero en *Perros Callejeros*.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma continúa la planificación de la primera parte de la película. Utiliza muchos planos generales, planos medios y primeros planos; muchas panorámicas horizontales, y *zoom in* y *out*; algún *travelling* de acompañamiento, frontal al Torete y Verónica, y luego dos primeros planos también en *travelling* de cuarenta y cinco grados, plano-contraplano.

CÓDIGO SONORO

La banda sonora es de CAM España, utilizando gran variedad de temas, desde los discotequeros de la época en inglés hasta las melodías nostálgicas. La música con letra es rumba de Los Chunguitos. Aparece en alguna secuencia de forma diegética, en una radio, en un coche... Se utilizan diálogos con voz *in* y *out*. Y voz en *off* en los *flashbacks*, tanto del Torete como de Charo.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante, con dos *flashbacks* en el acto III. El narrador es autodiegético individual en Torete.

PUESTA EN ESCENA

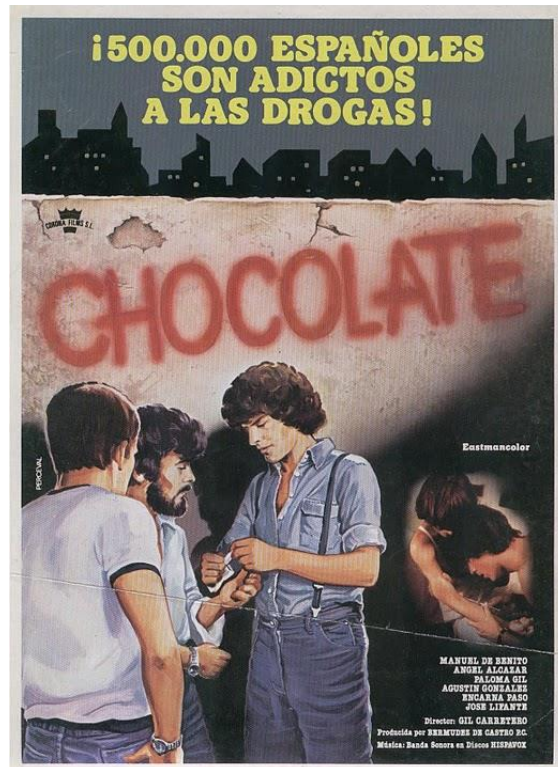
Los exteriores están repartidos entre las persecuciones de coche y los descampados cerca del barrio de La Mina. Los interiores de las chabolas son contruidos en platós.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

CHOCOLATE

Gil Carretero



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Gil Carretero

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1980

Reparto: Manuel de Benito, Ángel Alcázar, Paloma Gil, Encarna Paso, Agustín González, José Lifante, Eulalia del Pino, Elisenda Ribas

Duración: 97 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: José Luis Martín Vigil, Luis Castro, Roberto Estévez (de la novela: *La droga es joven*, de José Luis Martín Vigil)

Fotografía: John Carrera

Música: CAM. España, Capuccino, Bruno Nicolai

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

El Muertes y el Jato se bajan al *moro* a *pillar* chocolate, pero se encuentran con problemas cuando son asaltados por gente del lugar. Magda, la novia del Jato, les espera en Algeciras, donde para volver deciden robar un coche.

ARGUMENTO

El Jato y el Muertes son dos amigos que viven en Madrid. Han viajado a Marruecos para comprar una gran cantidad de hachís con el fin de venderlo y así ganarse la vida. Cuando ya tienen hecha su compra, son asaltados por un grupo que les roba. Pero el Muertes, que es un delincuente muy listo, ha guardado dinero en sus zapatos. Compran más mercancía y finalmente consiguen cruzar la frontera con ella. Pero ya no les queda dinero y Magda, la novia del Jato, tiene que hacer autostop para llegar a Algeciras y ayudar a los chicos a volver. El sueño de la pareja es comprar una casa en el campo donde criar animales y tener un huerto. Ella además está cansada de vivir con sus padres, que la tienen sometida y coartan su libertad, ya que aún es menor de edad. Ya en Madrid, roban un coche para seguir con sus negocios. Comienzan a vender y todo parece marchar bien hasta que el Muertes vuelve a sentir el síndrome de abstinencia. Es heroinómano y necesita una nueva dosis. Todo va bien hasta que el dinero que va ganando no es suficiente para comprar más, puesto que debe a todos los camellos que conoce. El Muertes le propone al Jato hacer un buen negocio. Está esperando a un holandés que trae una gran mercancía. Solo tendrán que robársela en el momento justo y así poder venderla, además de consumirla, porque la necesita. Cuando llevan al holandés en otro coche robado que conduce el Jato, el Muertes saca su navaja, pero el holandés saca una pistola y dispara. Tienen un accidente y el holandés muere. La Policía se acerca y tienen que huir sin llevarse la droga. El Muertes sufre los dolores de unas costillas rotas además del síndrome de abstinencia. Como no tienen dinero, le pide a su amigo que acceda a que su novia se acueste con un farmacéutico que conoce. El Jato se enfada mucho, pero Magda accede. El farmacéutico es muy desagradable con la chica, pero finalmente consigue lo que quería. Cuando el Muertes se recupera, les ofrece un nuevo negocio. Uno además del que se tiene que encargar el Jato, ya que él con lo sucedido con el holandés está *marcado*. Es un negocio de heroína. El Jato no quiere, quiere dejarlo ya, pero el Muertes le ofrece el suficiente dinero, a través de un contacto en Marbella, como para dar la entrada de la casita de campo que ya han visto y todo, y que tanta ilusión les hace. Ya en Marbella, el Jato tiene que ir a un barco a llevar el dinero y recoger la mercancía, pero esta no está en el barco. El contrabandista le dice por teléfono al Muertes que está escondida en el hotel donde Magda y él se han quedado esperando. Tal es la alegría de este cuando ve la droga que decide celebrarlo con champán. También le dice que el Jato no volverá pronto porque su mujer (la del contrabandista) se ha encaprichado del chaval. Magda se queda muy triste y comienza a beber también. Más tarde y con la borrachera, el Jato inyecta heroína a Magda, que no se niega. Cuando al día siguiente el Jato vuelve y descubre lo que ha ocurrido, echa a patadas a su amigo de la habitación, jurándole que le matará si lo vuelve a ver. Vuelven a Madrid y Magda empieza a sentir el síndrome de abstinencia y a buscar al Muertes para consumir, a escondidas del Jato.

Además, quiere recuperar el dinero prometido y que su novio ya no accede a reclamar por el odio que siente hacia su amigo. Pero cuando va a llevarle el dinero en una mochila, la Policía detiene al Muertes. Lo dejan encerrado en un calabozo para que confiese a través del síndrome de abstinencia. Magda, por su parte, sigue consumiendo heroína hasta que el Jato la descubre y le dice que con su amor le ayudará a superarlo. Tienen miedo de que el Muertes confiese la verdad, tanto la de Marbella como la del holandés. Pero el Muertes despista a un guardia dándose golpes contra la reja de su celda y le quita la pistola. Se suicida antes de seguir con el síndrome y para así no delatar a sus amigos.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la historia de amor entre el Jato y Magda.
- Subtrama de la amistad del Jato con el Muertes.
- Subtrama del Muertes y su lucha personal con la heroína, que lo lleva a prostituirse.
- Subtrama del Jato por ganar dinero para ayudar a su madre Carmen, con muchos niños y un marido alcohólico.
- Subtrama de Magda, que quiere huir de la casa de sus padres, donde se siente encerrada.
- Subtrama de los padres de Magda para recuperar el amor de su hija.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Gil Carretero ofrece una película sin grandes alardes de planificación. Planos generales, planos enteros y medios, pocos primeros planos, panorámicas horizontales, *zoom in* y *out*, algunos *travellings* laterales de acompañamiento, un plano secuencia de plano detalle de la jeringuilla en el brazo del Muertes, *travelling* circular a la derecha hasta plano medio de cuarenta y cinco grados derecho a los tres amigos en la secuencia de los calabozos. Un momento especial, por encima del resto del film, es la secuencia del síndrome de abstinencia del Muertes, con primeros planos y luz dura de distintas partes del rostro del Muertes, y luz cenital, expresionista.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética con varios éxitos de la época, como el tema de Amina *Alí Mustafá*, *Lady Champagne* de Bibí Andersen y otros. También se utiliza la música propia de la época con base de guitarras y bajos eléctricos. Voz en *off* de Magda y del Muertes, en los recuerdos que tiene el Jato.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante con varias elipsis indefinidas. El narrador es autodiegético individual en Magda, la novia del Jato.

PUESTA EN ESCENA

La película tiene más secuencias en el exterior que en interiores, tanto día como noche. Los interiores de cafeterías, bares y discotecas son naturales, así como la casa de los padres de

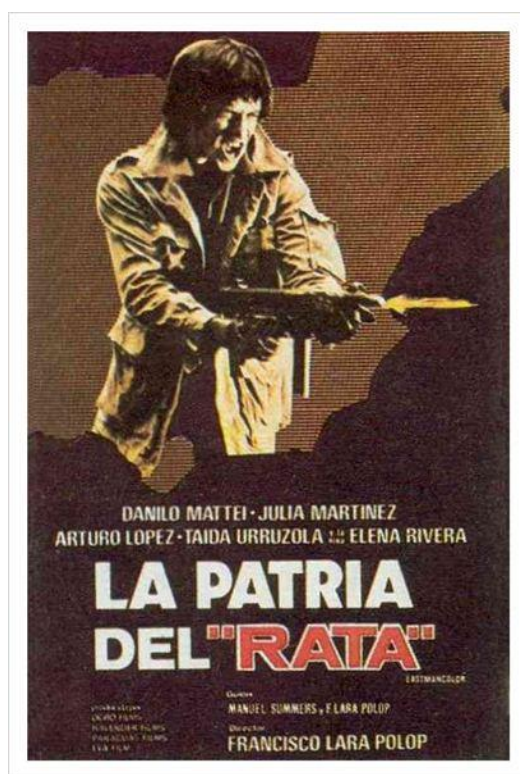
Magda y la chabola de la madre del Jato. La habitación del Muertes es un interior construido en plató. Los baños, cada vez que consumen heroína los protagonistas, también son naturales.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LA PATRIA DEL RATA

Francisco Lara Polop



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Francisco Lara Polop

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1980

Reparto: Danilo Mattei, Julia Martínez, Arturo López, Taida Urruzola, Elena Rivera, Javier Viñas, Francisco Sánchez Grajera, María Isbert, Gabriel Fariza, Juan Casalilla, Carmen Utrilla, Miguel Rellán, Joaquín Vidriales, José L. Martín Álvarez

Duración: 90 min.

Género: Drama, acción.

Color o B/N: Color

Guión: Francisco Lara Polop, Manuel Summers

Fotografía: Fernando Arribas

Música: Alfonso Santisteban y CAM. España.

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

José Moya Merino, alias el Rata, condenado a veinte años de cárcel por un atentado terrorista en el que murieron dos policías, sale de Carabanchel gracias a una amnistía. Una vez en la calle, el desempleo y la falta de apoyos lo arrastran de nuevo al mundo del crimen y acaba participando, con dos amigos, en un atraco a un banco.

ARGUMENTO

Tras abandonar la cárcel de Carabanchel gracias a la amnistía de presos políticos en España en 1977, el Rata se encuentra con un Madrid que no le considera apto para el trabajo. Su falta de experiencia en los últimos años dedicados al activismo político radical antifranquista hacen que le sea imposible encontrar empleo. Incluso llega a visitar los partidos UCD, el comunista y el socialista, pero no pueden ayudarlo. Desesperado y con el apoyo de Julia, una antigua novia, perpetra un delito junto al Palas y Lolo. Durante el atraco, el primero cae muerto y el segundo preso, así que el Rata no tiene más remedio que huir en el coche robado. En su huida, entra en una chabola de un barrio del extrarradio de Madrid; en ella solo hay una niña enferma en una cama, mientras su madre está trabajando. La niña se llama Lucía y, lejos de asustarse, entabla una amistad con el secuestrador. La chabola rápidamente será rodeada por la Policía y por los vecinos curiosos. La madre de la niña vuelve de trabajar y le informa muy preocupada que es diabética y que necesita insulina cada doce horas. La prensa también llegará, incluso un político que viene a ofrecerle su ayuda. Pero el Rata solo quiere sobrevivir y, ante el cansancio que ya hace presencia, pide comida abundante de lujo y que localicen a Julia, una amiga. Cuando le traen la comida, Lucía también participa de ella y lo hace divertida, pues hacía tiempo que no comía tanto. Después de comer, aparece Julia y, tras hacer el amor, convence a su chico para que duerma un rato. Pero cuando esto ocurre, la chica saca un pañuelo blanco a modo de rendición. Cuando la Policía va a asaltar la comisaría, la propia Lucía despierta al Rata para que no puedan abatirlo. Él se enfada mucho con Julia y le da una paliza, no sin antes matar a uno de los policías que ya estaba casi dentro. Pide un coche con gasolina, dinero, comida y mantas. Rata se va y decide llevarse a la niña porque, además de haberse hecho amigos, es su único salvoconducto. Pero al coche que le ponen en la puerta de la chabola lleva incorporado un localizador. Pronto están siguiendo al Rata y a su joven amiga por las montañas, pero Lucía no se encuentra bien. Rata ha olvidado coger o pedir más medicamentos de insulina y jeringuillas. Decide dejarla en la cuneta cubierta de mantas, para que la Policía la encuentre rápidamente y le salve la vida. Cuando el Rata está cruzando un pueblo de la sierra, piensa que lo mejor es comprar la insulina por su cuenta e inyectársela rápidamente. Pero cuando llega y le pone la insulina a la chiquilla, salvando de ese modo su vida, la Policía, que le estaba observando, le acribilla a balazos y le deja morir en el suelo, junto a la niña, que no deja de llorar.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del Rata en su intento encontrar un trabajo corriente.
- Subtrama de amor entre Rafa y Julia.

- Subtrama del Rata, que para huir del atraco tiene que secuestrar a Lucía, a la que no pretende hacer daño en ningún momento.
- Subtrama de la madre de Lucía que quiere recuperar a su hija y que no le ocurra nada por el hecho de que necesita insulina porque es diabética.
- Subtrama del comisario, que quiere capturar al Rata.
- Subtrama de la actualidad política que lucha por la democracia, pero con una lectura muy crítica que ya empieza a hablar de corrupción.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Francisco Lara Polop utiliza una fotografía formal y estática compuesta de planos fijos de plano entero, medios y primeros planos, con escasos planos detalles. Los movimientos se limitan a panorámicas horizontales, especialmente rápidas en las persecuciones del principio y el final. Únicamente hay un *travelling* en el interior de la chabola. Uso de desenfoques como transición y el uso de elipsis no definidas.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética, excepto la de la televisión y la de la radio del coche cuando huyen a la sierra. El diálogo a través del sonido directo proporciona voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es *in media res*. Comienza en el atraco, sigue hasta la chabola y el secuestro de Lucía, volvemos a la salida de la cárcel de Rata y la preparación del golpe hasta que volvemos al secuestro de la niña en la chabola y continúa hasta el desenlace cuando huyen a la sierra. El narrador es autodiegético individual en el Rata.

PUESTA EN ESCENA

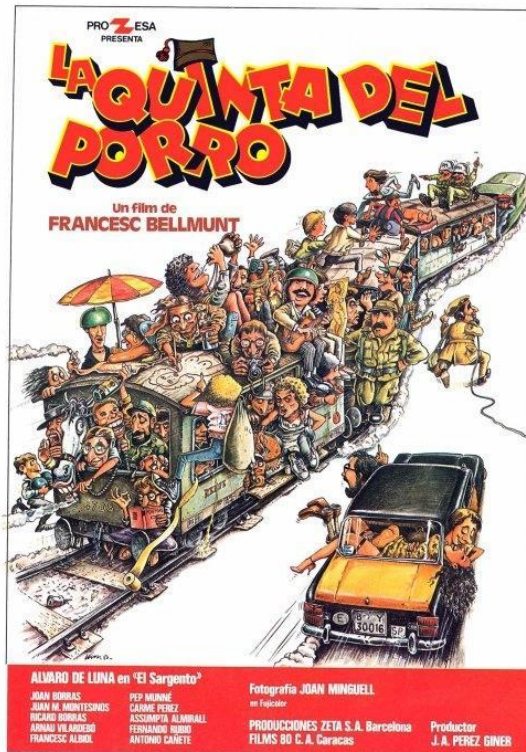
La película transcurre en un ochenta por ciento en el interior de la chabola, que es un interior construido, tanto día como noche. También el exterior de la chabola, donde está ubicada la Policía y los vecinos que es exterior natural. El resto de la película se reparte entre la sede de los partidos, el interior del banco y la oficina de empleo. El final discurre por la sierra de Madrid.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

LA QUINTA DEL PORRO

Francesc Bellmunt



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Francesc Bellmunt

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1980

Reparto: Álvaro de Luna, Carmen Pérez, Joan Borràs, Pep Munné, Juan Manuel Montesinos, Ricard Borràs, Arnau Vilardebó, Fernando Rubio

Duración: 107 min.

Género: Comedia

Color o B/N: Color

Guión: Francesc Bellmunt, R.L. Picón, Juanjo Puigcorbé, Miguel Sanz, Arnau Vilardebó

Fotografía: Joan Minguell

Música: José María Durán

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Retrata las aventuras de un grupo de jóvenes cuyas ideas sobre el servicio militar y la autoridad están bastante alejadas de las de sus superiores. Durante el trayecto en tren que les lleva desde Barcelona hasta el campamento tendrán que decidir si se convierten en desertores o no.

ARGUMENTO

En tono de comedia, asistimos a la preocupación de un grupo de jóvenes al tener que cumplir con su obligación de realizar el servicio militar. Antonio es músico y cantante de una localidad barcelonesa y su hermana al parecer tiene varios novios que se despiden de ella la noche antes de irse a la mili. Alberto es fotógrafo y escritor, y también se está despidiendo de su chica. Otra pareja se plantea volver a hacer el amor esa noche, por si ella queda embarazada y así poder librarse del servicio militar obligatorio. A la mañana siguiente, todos ellos terminan por encontrarse en la estación que los llevará en tren hasta el campamento en el sur. En la estación también conocemos a un joven que fuma y ayuda a un alférez a sacar del baño de la estación a un chaval que tiene mucho miedo. Asimismo participa de esta aventura un quinqui, al que todos llaman por esta palabra, que viaja con su navaja y procura engañar y robar a todo el que puede en el tren. Llega el momento de despedirse de las familias y las novias, y los muchachos manifiestan su malestar por tener que hacer la mili. Cuando el tren ya se ha marchado, llegan Juan y su novia Violeta, que llegan tarde por haber estado “toda la noche fumando porros y bebiendo ginebra”, según la chica. Deciden coger un taxi que se adelante al tren para que a Juan no le declaren desertor. Durante el trayecto, al grupo protagonista se unirán más jóvenes, unos andaluces que están siempre cantando y tocando las palmas, un *hippie* que no habla bien español, etc. Ya de noche, durante una parada en una estación, los chavales deciden colarse en el vagón mercancías, donde también viaja Lucerito, el caballo del coronel. Mientras, el taxi de Juan y Violeta nunca llega a alcanzar al tren: en la primera estación porque el tren no para; en Valencia, porque el taxista se ha quedado dormido en una gasolinera. A la mañana siguiente, al descubrir que han escapado, se detiene el tren en mitad del campo. Los desertores han colocado una pancarta en el exterior del vagón: “Servicio militar voluntario”. El coronel está muy enfadado y le encarga al teniente que, antes de llegar al destino, debe conseguir que los rebeldes se entreguen. Continúan el trayecto y los chicos, al ver que han ganado la primera batalla, hacen una fiesta. El quinqui hace una paella dentro del vagón. Cuando llegan a su destino y, viendo que los desertores no quieren salir, deciden dejar el vagón en una vía muerta. Allí, durante la noche, el teniente pide que lo dejen entrar. Comprensible y amable, comparte con ellos su tabaco, y estos los víveres que tienen, especialmente una sandía que comen todos juntos. Tras explicarle los motivos por los cuales hacer la mili no está tan mal, comparándolo con los tiempos de guerra en España, los chicos también defienden su postura de la objeción de conciencia y de su derecho a decidir sobre sus vidas. El teniente tiene que abandonar el vagón sin conseguir convencer a los muchachos. Antes de bajar, el quinqui le devuelve la cartera que le había robado antes. Al día siguiente, el líder asume su responsabilidad, coge su petate y dice que cada uno debe hacer lo que crea correcto. El grupo se presenta voluntariamente ante las

puertas del campamento, llevando las sandías a modo de casco. Se entregan. También llega el taxi y, aunque casi llorando, Juan también entra. El único que ha desertado ha sido Antonio, el músico.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de un grupo de desertores que se encierran en un vagón del tren para no hacer el servicio militar, por entonces obligatorio.
- Subtrama de Antonio el músico, que deja a su familia en su pueblo.
- Subtrama del líder, personaje carismático, que ayuda al chico asustado del principio y dirige al grupo de desertores después.
- Subtrama del quinquí que roba a los veteranos durante el film, hace una paella en el vagón y finalmente le devuelve la cartera al teniente.
- Subtrama de Juan y Violeta, que recorren todo el país en taxi tras el tren para llegar al campamento.
- Subtrama del taxista, que asume la responsabilidad de llevar a Juan al campamento.
- Subtrama del teniente, que debe convencer a los desertores y responder ante el coronel.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Francesc Bellmunt utiliza una estudiada planificación consistente en planos secuencias descriptivos al inicio de cada escena, con planos grúa en los exteriores y *travelling* en los interiores; una planificación móvil, combinada con planos enteros, medios y primeros planos. También hay varios planos con *travellings* verticales en el interior del vagón de los desertores. Es frecuente el uso de fundidos en negro.

CÓDIGO SONORO

La música incidental es de tipo cómico. También se utiliza la música diegética, tanto la de Antonio desde el principio del film como la que cantan los andaluces en el vagón, sobre todo el tema de sevillanas *Algo se muere en el alma* (Amigos de Ginés, 1975). Los diálogos originales son en catalán en los personajes catalanes y castellano en los soldados y los reclutas no catalanes. Existe una versión íntegra doblada al castellano, cuyos diálogos son de Fernando Trueba.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia adelante con varias elipsis indefinidas a través de fundidos a negro. El narrador es autodiegético múltiple en Antonio, el líder, el teniente, por un lado y Juan, su novia y el taxista, por otro.

PUESTA EN ESCENA

La película se desarrolla fundamentalmente en el tren que viaja desde Barcelona al sur con los reclutas a bordo. Al principio también aparecen el exterior de la playa y el interior natural del

restaurante. Durante el trayecto también veremos varias estaciones reales y el exterior del campo cuando el tren se detiene. El único interior construido es el vagón donde los desertores se encierran con Lucerito el caballo.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

MARAVILLAS

Manuel Gutiérrez Aragón



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,33. Normal

Año: 91 min.

Reparto: Cristina Marcos, Fernando Fernán Gómez, Enrique San Francisco, Francisco Merino, León Klimovsky, José Luis Fernández 'Pirri', Jorge Riaud, Miguel Molina, José Manuel Cervino

Duración: 92 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Manuel Gutiérrez Aragón, Luis Megino

Fotografía: Teo Escamilla

Música: Gustav Mahler

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Maravillas, una adolescente de quince años, vive con su padre, un viejo fotógrafo desempleado que le roba dinero a su hija para sus pequeños vicios eróticos. Pero Maravillas cuenta con la

protección de sus padrinos, unos judíos de origen sefardita. Cuando desaparece una esmeralda, el principal sospechoso es el padre de la chica.

ARGUMENTO

Maravillas es una chica de 15 años. Vive con su padre, un fotógrafo sin trabajo que roba dinero a su hija para sus pequeños vicios eróticos: le encanta ir a una casa de masajes, donde vive una niña abandonada por su padre. Maravillas tiene unos antiguos padrinos, de origen judío sefardí, que la visitan y miman. Cuando Maravillas era pequeña, al que más quería de ellos era a Salomón, pero fue obligado a no verla más cuando los padrinos descubrieron que había sometido a la niña a una arriesgada prueba para que nunca jamás tuviera miedo en la vida. La obligó a andar por el borde de la azotea para recoger su regalo el día de su comunión. Tiempo después, Maravillas conoce un chico, Chesma (Enrique San Francisco), que trabaja con Salomón en un *show*, y se gustan. Maravillas se ve envuelta en el robo de una joya, cuando una noche de lluvia es atacado por Pirri y su hermana. Este va en busca de las joyas a casa de Maravillas y ayuda a la chica a tratar con unos delincuentes. Llevan la joya a un perista, que aparece misteriosamente estrangulado y la esmeralda ha desaparecido. Entonces el cura inicia la búsqueda por su cuenta, acusando directamente a Maravillas o a su padre. Sus pesquisas le llevan hasta uno de los muñecos que tiene la niña del prostíbulo. Chesma confiesa su crimen. Él mató al perista.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Maravillas con el mundo que la rodea, especialmente con su padre.
- Subtrama de Fernando, un fotógrafo arruinado dependiente del dinero que le da su hija, con vicios inconfesables, y un paternalismo excesivo con una niña abandonada en una casa de citas.
- Subtrama de amor de Maravillas con Chesma.
- Subtrama de amistad de Maravillas con Pirri y su hermana.
- Subtrama de Maravillas con sus padrinos y el mundo ortodoxo.
- Subtrama del cura, que quiere recuperar sus joyas.
- Subtrama del perista, que quiere hacer negocios con los chicos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Manuel Gutiérrez Aragón utiliza planos fijos y alguna panorámica. No hay *travellings* ni grúas. Utiliza planos enteros y sobre todo planos medios de grupos de dos y más, o primeros planos largos de dos, también alguna cámara al hombro.

CÓDIGO SONORO

La música incidental está formada básicamente por dos temas. Uno de Nina Hagen, que también se hace diegético en una escena en la que Maravillas oye música en su cuarto con su novio. El segundo tema que se repite es un tema de percusión y viento que recuerda alguna canción folklórica religiosa. El sonido directo proporciona voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético variable en Maravillas y en su padre Fernando.

PUESTA EN ESCENA

La película tiene más secuencias en interiores que en exteriores. Los interiores son naturales y se dividen entre la casa de Maravillas con el estudio fotográfico, la casa de Pirri, el lugar donde celebran los ritos ortodoxos, el teatro de Salomón, la casa de la masajista y la iglesia del cura. Solo las escenas en exteriores son de transición, con cámara al hombro por las calles de Madrid, la plaza de Callao o la plaza de España; los parques y la calle lluviosa en la que atracan al cura. La azotea también es un escenario importante al principio y al final del film.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

MIEDO A SALIR DE NOCHE

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1980

Reparto: José Sacristán, Antonio Ferrándiz, Claudia Gravi, Tina Sainz, Mari Carmen Prendes, Florinda Chico, Nuria Gallardo (niña), Ricardo Tundidor, José Ruiz Lifante, Rafael Hernández, Gabriel Llopart, Antonio Gamero, Vicente Cuesta, Alejo Loren, Alfredo Luchetti, Claudio Rodríguez, Francisco Nieto, Ramón Reparaz, Joaquín Molina, Francisco Melgares, Ángel García, Paco Catalá, Antonio Betancourt

Duración: 90 min.

Género: Drama, comedia.

Color o B/N: Color

Guión: Roberto Bodegas, José María Palacio, Eloy de la Iglesia

Fotografía: José G. Galisteo

Música: Carmelo Bernaola y Los Chichos.

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Un empleado de banco, tímido y asustadizo, va cayendo en las redes del miedo ante los acontecimientos que ve a su alrededor y la ola de delincuencia que parece invadir la ciudad.

ARGUMENTO

Paco (José Sacristán) vive en un barrio de clase media en Madrid junto a su mujer Bego (Claudia Gravi), su hija y la madre de él. Trabaja en una sucursal bancaria en la que tiene tres compañeros: Domínguez (un sindicalista activo), Gómez (que solo piensa y habla de fútbol) y el Ovni (que solo piensa en la ufología y la llegada de extraterrestres), tres figuras identificables con el arquetipo del español medio de 1979-1980. En la sucursal también trabaja Loli, una joven introvertida. La desatada ola de violencia que sufre España está haciendo estragos en la sociedad, de manera que se propaga el pánico a salir de noche. Robos, violaciones y atracos provocan que la familia comience a vivir recluida en el piso. Por ello, los vecinos se reúnen para decidir contratar vigilancia privada en el barrio. Mientras Paco, Doña Paulita (Florinda Chico) y el presidente de la comunidad se dedican a buscar al mejor candidato para vigilar el barrio por las noches, va aumentando el pánico con el que Paco se mueve por la ciudad. Un grupo de jóvenes con barba, que coincide con la descripción que hacen los medios de comunicación de una banda de asaltantes, causa que nuestro protagonista recree en su mente (y a vista del espectador) cada una de las historias y sucesos que le van contando: un atraco por la calle, una violación, una agresión con arma blanca a su propia mujer. Don Cosme (Antonio Ferrándiz) es un vecino del barrio que se niega (es el único) a que se contrate seguridad privada y perder así la libertad que afortunadamente se ha recuperado en el país. De hecho, él tiene amigos jóvenes que vienen a su casa a escuchar música y también se va de fiesta con ellos a fumar hachís a algunos locales del Madrid nocturno, tal y como dice en un momento en el que conversa con Paco. Al parecer, Don Cosme sufrió el fascismo en la Guerra Civil y fue encarcelado por sus ideas políticas. Luego se casó, tuvo dos hijos, pero en un accidente de carretera los perdió a todos. Cuantas más medidas de seguridad rodean la vida de Paco y su familia (puerta blindada, ascensor con llave, alarma en el coche), a nuestro protagonista le hacen director de la sucursal, ante la alegría de sus compañeros. Loli pasa a ser ahora su secretaria personal, después de que la chica sufriera una violación a manos de un taxista. La seguridad privada en el barrio es contratada finalmente. Agapito es el nuevo vigilante que, pistola en mano, va vigilando las calles del barrio para que no ocurra nada grave a los vecinos. La madre de Paco le compra a su nieta un spray de autodefensa, que la niña acaba usando con unos niños del parque que querían jugar con ella. Ya en comisaría, Paco se hace responsable de todo. Allí descubre que los chavales con barba a los que tanto temía se han hecho policías y se queda mucho más tranquilo. Finalmente, Paco y Loli tienen una pequeña aventura, pero que no supondrá el final de su matrimonio. Una noche Don Cosme le pide a Paco el coche porque está lloviendo, él accede, pero unos minutos después recuerda que no le ha dicho nada de la alarma que le ha puesto al coche. Sale corriendo, pero no puede evitar que, al sonar la alarma, Agapito dispare a Don Cosme. Ya en el hospital, agonizando, además de disculparlo por lo ocurrido, le pide a su amigo

que no tenga miedo, que el miedo ha sido el que ha acabado con su vida. Esto hace reaccionar a Paco, que vuelve a casa y propone a toda la familia ir a la verbena del barrio, pero a pie porque, justo cuando salen del portal, le están robando el coche.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Paco, que cada vez tiene más miedo y recluye a la familia en casa.
- Subtrama del idilio de Paco con Loli, su secretaria.
- Subtrama de la amistad de Paco con Don Cosme, un anciano de izquierdas.
- Subtrama de Paco con sus empleados, el comprometido político, el futbolero, y el Ovni.
- Subtrama de Paco con sus vecinos y la inseguridad ciudadana, el presidente y Doña Paulita.
- Subtrama de Paco y la banda de jóvenes, que acaban haciéndose policías.
- Subtrama de la abuela, una anciana de derechas que esconde comida en el armario por temor a una nueva guerra.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia utiliza una fotografía formal y más estática que en otras ocasiones. Hay muchos planos generales, enteros y medios en las escenas con muchos personajes. Los primeros planos y planos detalles están reservados para los momentos más dramáticos. No hay apenas planificación móvil. Se observa un plano secuencia de *travelling* combinado con panorámica cuando Paco llega al banco y se encuentra la huelga; cámara al hombro en el paseo de Paco con Loli, cuando hablan de política y la democracia, también cámara al hombro durante los planos acelerados cómicos y *travelling* hacia atrás en la mesa de reuniones del grupo del banco.

CÓDIGO SONORO

Hay música diegética de Los Chichos en el bar; diálogos *in* y *out*; voces en *off*, tanto diegéticas de la radio y la televisión como posteriormente acompañando a secuencias de transición de la ciudad de noche; uso de la voz *in* de los personajes en los *flashbacks* y recreaciones que hace Paco de lo que le cuentan.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en Paco y en algunos momentos narrador personaje, como cuando el director del hotel cuenta el atraco de sus clientes, utilizando su voz en *off* y doblando incluso a los personajes con voz *in*; o el *flashback* de la violación de Loli.

PUESTA EN ESCENA

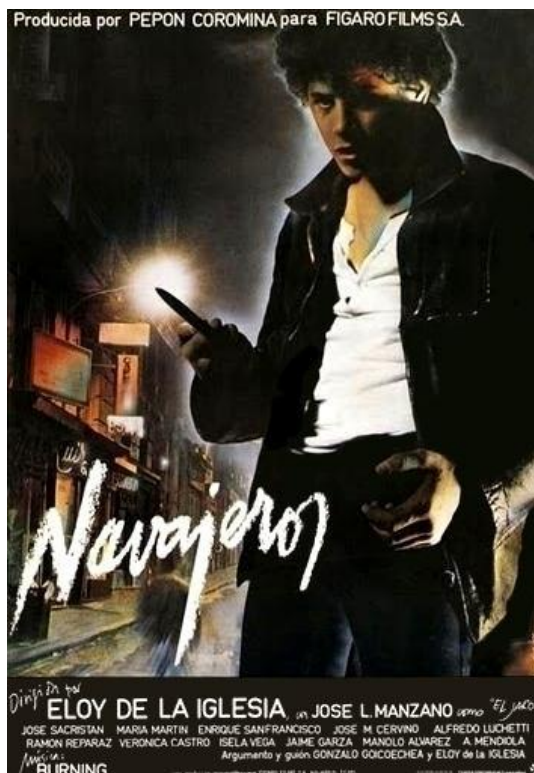
La película equilibra el número de secuencias en interior y en exterior, tanto día como noche. Los interiores se reparten entre la casa de Paco y Bego, el banco, la cafetería, todos interiores naturales.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

NAVAJEROS

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1980

Reparto: José Luis Manzano, José Sacristán, Isela Vega, Verónica Castro, Jaime Garza, Enrique San Francisco, María Martín, José Manuel Cervino, José Luis Fernández 'Pirri'

Duración: 95 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea

Fotografía: Antonio Cuevas

Música: Burning, Rumba 3, Gato Pérez

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

José Manuel Gómez Perales, alias el Jaro, vive en Madrid con su banda y sus *novias*. Un día conoce a una prostituta de origen mexicano que se enamora de él y le ofrece su casa para

apartarlo del mundo de la delincuencia. El Jaro acepta el refugio, pero sigue dando golpes con su banda. Un día conoce a una adolescente drogadicta y se enamora de ella.

ARGUMENTO

El Jaro es un joven de quince años, que con diez se fue de casa y hoy día vive en la calle, en casas abandonadas o en casa de alguna amiga prostituta que le protege. Su hermano mayor está en la cárcel cumpliendo una condena de ocho años. Su padre los abandonó y su madre ejerce la prostitución. El Jaro se refugia en casa de Mercedes, su amante, con quien se siente protegido, aunque no esté enamorado de ella. Con su banda formada por el Pepsicolo, el Butano y el Chus, se dedican a robar bolsos, coches, escaparates. Una noche conoce a Toñi, la hermana de Chus, a quien solo le interesan las drogas. Para sorprender a la chica, decide robar al Marqués, un traficante de media escala, en su propia casa. Un periodista está muy interesado en hacer un reportaje muy especial que habla de aquello que no está en los informes policiales ni en el resto de reportajes de otros periódicos. Para ello, intenta por todos los medios conseguir una entrevista con el Jaro, pero ni la Policía, ni el juez de menores le van a ayudar a conseguirla. El Marqués busca venganza y, cuando el Jaro va a atracar el bar de un amigo común, hace que el mismo dueño del bar lo viole delante de todos. Los amigos del Jaro están indignados y deciden que tienen que vengarse. Para ello, reúnen a todos los delincuentes juveniles de Madrid y van en masa a destrozar el bar del amigo del Marqués, además de clavarle (el propio Jaro) su navaja en las nalgas. Es el momento en que el Jaro es detenido y volverá al reformatorio del que, al parecer, se ha escapado ya una veintena de veces. Una vez más vuelve a hacerlo y llega a buscar refugio a casa de Mercedes. La banda del Jaro vuelve a atracar. Esta vez una casa particular, cuya reja no logran abrir, cuando son sorprendidos por una pareja de guardias civiles que dispara contra los chicos. Su amigo Chus muere en el acto y el Jaro tiene que ser intervenido y le extirpan un testículo. Pero esta vez no irá al reformatorio, sino a una cárcel de Zamora, donde irán los menores con crímenes penales. Cuando vuelve a escaparse de la cárcel y vuelve a casa de Mercedes, esta le informa de dos importantes asuntos: Toñi está embarazada de él y un periodista le anda buscando para escribir su historia. El Jaro decide tener el bebé y Mercedes se hace cargo de la chica y de él en su casa. Pasa el tiempo y la angustia y la desesperación se apoderan del Jaro y de Toñi, y esta le instiga a que vuelva a conseguir dinero como sea. Jaro va con su banda a robar a una zona residencial de Madrid. Toñi se pone de parto. Jaro está atracando al conductor de un coche cuando un vecino lo ve desde una ventana. Mientras el bebé está naciendo, Jaro es sorprendido por el vecino, que le dispara con una escopeta, y muere, quedando tirado en el suelo.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del Jaro y su lucha por sobrevivir. Es un *biopic*.
- Subtrama del Jaro por conseguir el amor de Toñi.
- Subtrama de amistad del Jaro con su banda, siendo líder y organizador de los atracos.
- Subtrama de Toñi, a la que solo le interesa la droga.
- Subtrama de Mercedes protegiendo a Jaro y necesitando de su amor y compañía.
- Subtrama del periodista, que es hilo conductor de los acontecimientos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia propone una fotografía muy cuidada y planificada tal y como nos viene mostrando con sus anteriores películas. Utiliza planos generales, medios y primeros en los momentos más adecuados y dramáticos. No utiliza el *zoom*, pero sí mucho el *travelling* circular y el lateral de acompañamiento. Especial interés muestra el montaje paralelo de dos secuencias distintas y los efectos de imágenes congeladas, así como los planos detalle expresionistas al describir un cúmulo de delitos.

CÓDIGO SONORO

La música es importante y aparece de forma diegética en varios lugares, como la discoteca, el concierto, la radio del coche, la radio de los chicos en el cementerio... Especialmente el tema *El Jaro*, interpretado por Burnings, que también aparece extradiegético en varios momentos del film. Las voces son diálogos *in* y *out*, y la voz en *off* del periodista contando los datos de violencia callejera.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo *in media res*, en la que el periodista prepara un reportaje y nos cuenta la historia del Jaro hasta que decide ir a entrevistarle, aunque nunca lo consiga. El Jaro acaba muriendo y siendo padre a la vez. El narrador es autodiegético variable en el Jaro y en el periodista que, en definitiva, cuentan lo mismo desde dos puntos de vista similares.

PUESTA EN ESCENA

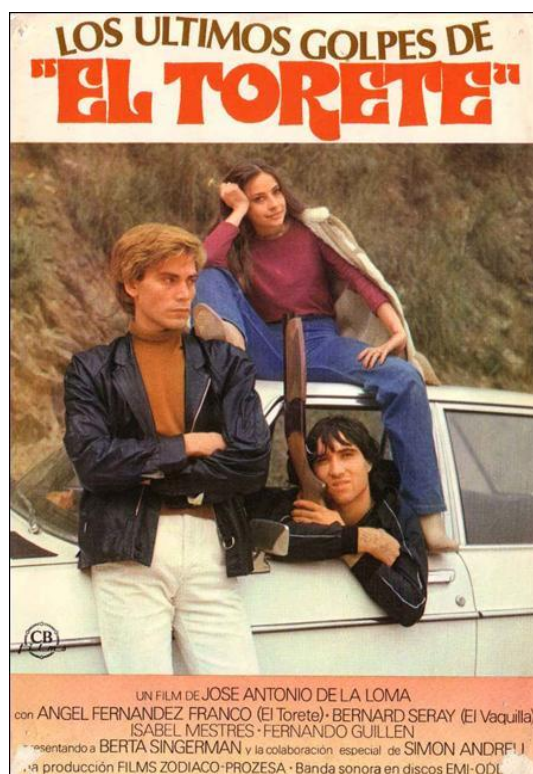
La película posee multitud de secuencias en exteriores, tanto diurnas como nocturnas, especialmente asiduas las del descampado, el cementerio, las vías del tren, el poblado de chabolas. Los interiores se reparten entre la casa de Mercedes, la discoteca y la cárcel.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

PERROS CALLEJEROS III (LOS ÚLTIMOS GOLPES DEL TORETE)

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,37. Normal

Año: 1980

Reparto: Ángel Fernández Franco, Bernard Seray, Berta Singerman, Isabel Mestres, Fernando Guillén, Simón Andreu, Carlos Lucena, Ignacio Arquer, Isabelino Cáceres

Duración: 85 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma

Fotografía: Juan Gelpí

Música: Bordón 4 y CAM. España.

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Tras escapar del correccional, el Torete atraca un banco. Segundos después, el Vaquilla entra en el mismo banco para atracarlo también. No tuvieron más remedio que compartir el botín. La Policía los busca por todas partes. Y también Begoña, una joven periodista empeñada en redimirlos.

ARGUMENTO

El Torete y el Vaquilla van a coincidir en el primer robo que realizan una vez que ambos salieron de la cárcel. Deciden con motivo de esta casualidad ir a medias en sus negocios. El Vaquilla está saliendo con Berta, una joven que les cuenta cuál puede ser el siguiente atraco, una masía en la que estuvo trabajando hace tiempo y donde hay una caja fuerte, pero cuando están atracándola un guardia de seguridad y un vecino armados consiguen echarles de allí. Perales es el policía que lleva la investigación y al que amenazan con perder su puesto si no los detiene. Una periodista radiofónica llamada Begoña está estudiando hacer un reportaje sobre el Torete y el Vaquilla, ahora que *trabajan* juntos. Berta, la novia del Vaquilla, les propone que busquen un trabajo temporal para despistar a la Policía. Aunque el Torete no está muy conforme, finalmente accede; pero, tras una pequeña temporada en un taller mecánico, los chicos tienen que huir porque no han podido evitar destrozar un coche que cogieron para probarlo. Llevan en la sangre la conducción temeraria y por eso deciden presentarse a unas pruebas de pilotos que la compañía SEAT hace cerca de allí. Se presentan a las pruebas de incógnito, puesto que no tienen carnet de conducir ni credenciales. Uno de los expertos queda fascinado con la forma de conducir de los chicos, pero cuando descubre que no son los pilotos profesionales, que han sido amordazados en el vestuario por los propios *espontáneos*, tienen que llamar a la Policía para que les detengan. Pero el Torete y Berta logran huir; en cambio, el Vaquilla resulta detenido de nuevo. Begoña sigue interesada en entrevistar a los jóvenes delincuentes, mientras comprueba que su principal competidor en la audiencia radiofónica piensa todo lo contrario respecto a la causa de la delincuencia juvenil derivada de la falta de oportunidades. En la escapada, Berta le confiesa al Torete que está enamorada de él. Este le confiesa el mismo amor, pero en su propia ley, los amigos se respetan, y ella es la novia de su amigo. Organizan la manera de salvar al Vaquilla durante un traslado a los juzgados de la mano de Perales para declarar. Todo sale bien y los tres se refugian en un pueblo perdido en las montañas. A Perales lo destituyen y pierde su cargo. Una vez allí, deciden conceder la entrevista a Begoña y la chica lo anuncia a través de su programa de radio. Perales, que estaba oyéndola, decide seguirla. Ya en el pueblo, Begoña tiene la oportunidad de entrevistar a los chicos, especialmente al Torete, sobre cómo ha sido su vida. La segunda noche que pasa con ellos, Begoña hace el amor con el mito, con el delincuente más famoso del país. Al día siguiente Perales ha llegado al pueblo con más policías. Comienza la persecución y, cuando parece que Berta y el Torete van escapar de nuevo en el coche, escuchan los disparos y vuelven para intentar salvar a su amigo el Vaquilla. Pero es demasiado tarde y este muere en los brazos de aquel, después de que la Policía le disparase.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la amistad entre el Torete y el Vaquilla.
- Subtrama de amor entre el Vaquilla y Berta.
- Subtrama de Berta, que pretende redimir a los chicos por un tiempo buscándoles un empleo.
- Subtrama de Begoña, la periodista que quiere ahondar más en el asunto de la delincuencia juvenil.
- Subtrama de Quique, el periodista con ideas opuestas a Begoña, y que pretende arrebatarse la audiencia.
- Subtrama de Perales, el policía que para mantener su puesto necesita capturar al Torete y al Vaquilla.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma se mantiene fiel a su estilo de planificación formal estructurada de planos medios y primeros planos. El movimiento de *zoom in* y *out*, panorámicas en los desplazamientos de personajes y cámara al hombro en el interior de los coches y en las persecuciones; uso de planos subjetivos también en las persecuciones; cámara cara frente a los coches que pretenden *echarse* de la carretera.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética en todo momento y el tema principal lleva el nombre del protagonista *El Torete*, interpretada por Bordón 4. La música enlatada es encargada a CAM España, como en sus precuelas y se basa en bajo eléctrico y guitarra.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en Torete.

PUESTA EN ESCENA

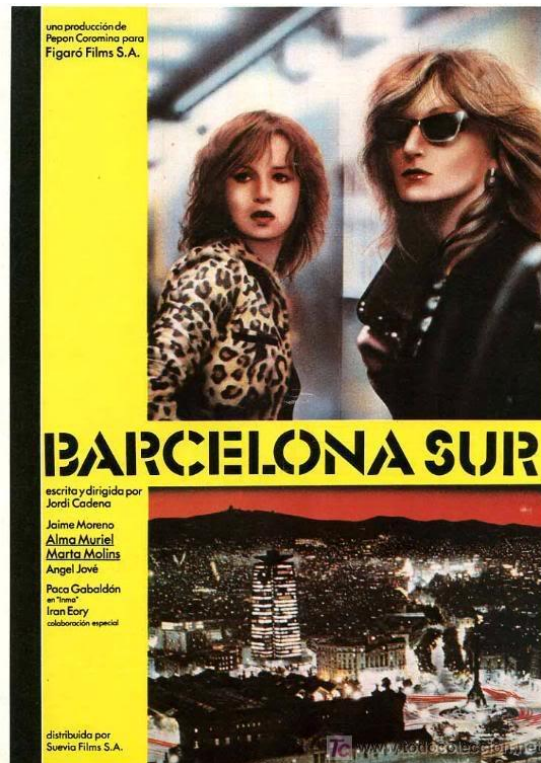
La película tiene un mayor número de escenas en el exterior, puesto que esta tercera entrega de la saga *Perros callejeros* es un despliegue de persecuciones de coches sobre todo. Tanto en la ciudad como en el campo, el bosque y las montañas del final. Las secuencias de interior se reparten entre la radio donde trabaja Begoña, el despacho del policía y la masía donde se retiran los chicos a trabajar, el taller donde trabajan y las instalaciones de la SEAT. Todos son interiores naturales.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

BARCELONA SUR

Jordi Cadena



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Jordi Cadena

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1981

Reparto: Marta Molins, Alma Muriel, Jaime Moreno, Paca Gabaldón, Ángel Jové, Irán Eory, Carles Velat, Del Negro, José Luis Manzano, Berta Singerman, Carmen Elías, Marta Flores, Juanjo Puigcorbé, Alfred Lucchetti, Fermí Reixach, Pep Sais

Duración: 101 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Jordi Cadena, Gustavo Hernández

Fotografía: Jaume Peracaula

Música: Carles Santos

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

En Barcelona, una de las ciudades portuarias de Europa más apreciadas por el tráfico de drogas y la prostitución, Gumer, una chica de 25 años, sale de la cárcel obsesionada por encontrar a su antiguo novio. Charo, su mejor amiga, trata de ayudarla, pero no es libre, ya que sirve a los deseos de su chulo Toni. Gumer convence a Charo para que abandone a Toni y formen, junto con otras amigas, una banda para montar negocios por su cuenta.

ARGUMENTO

Gumer sale de la cárcel y su amiga Charo la está esperando fuera. Gumer cumplía condena porque su novio Rafa la traicionó con un cargamento de droga y ella tuvo que cargar con la culpa. Aun así, la chica quiere encontrarlo. Charo la ayudará y le ofrece hablar con su novio Toni. Este vive en una lujosa casa decorada con luces de neón, donde también vive Chema, un narcotraficante y hombre de negocios turbios que además toca el saxo en un grupo de *jazz* en un club de la ciudad. Pero ni Toni ni Chema dan información del paradero de Rafa, porque dicen no conocerlo. Chema acude una noche al lugar donde Rafa está escondido y lo mata. Fueron ellos quienes traicionaron a Gumer y se quedaron con todo el dinero, pero la chica no lo sabe. Charo es prostituta y Toni su proxeneta. Gumer le dice que deje de hacer la idiota y se monten ellas un negocio, los hombres se han aprovechado toda la vida de ellas y está cansada. Gumer vuelve a casa de Toni porque necesita alguna pista más sobre el paradero de Rafa. Como no consigue nada, se echa a descansar un rato. Chema, que está consumiendo cocaína, quiere violarla y convence a Toni y otro chico más para hacerlo. La chica se resiste y le dan una paliza, pero Gumer se defiende y le arrebató a Toni la pistola que llevaba y se le había caído. De esta manera huye del piso. Charo está entrando en ese momento al edificio y lleva a su amiga a casa de Javier, un joven cliente escritor que recoge a la chica sin problemas. Al día siguiente, Gumer visita a su hermana, que es artista de cabaret; le pide dinero prestado y ella se lo da, solo le pide que llame a su madre por teléfono. Con el dinero, Gumer se va a vivir a un hotel, y Charo y ella podrán comprarse ropa y empezar un nuevo negocio. Además Gumer comenzará a reclutar a más prostitutas con las que formar una banda. Una mañana que están patinando secuestran a las dos chicas. Quieren que les diga dónde ha guardado la pistola, porque con ella mató a Rafa, confiesa Chema. Pero Gumer no confiesa. Más tarde irá a visitar a Javier a su trabajo, es DJ en una discoteca. Ya en la casa del chico hacen el amor y ella recupera la pistola que había dejado escondida en la cisterna. Charo se entera del nuevo plan de su novio Toni, un alijo de heroína por valor de veinte millones. Gumer lo tiene claro, este es el mejor golpe para empezar una nueva vida en el extranjero. Las chicas están reclutadas y en la zona sur del puerto de Barcelona ocurrirá todo. Pero algo sale mal y Gumer acabará siendo atropellada por Toni. En la ambulancia, Charo le dice que se vengarán. Pasado el tiempo, Gumer y Charo vuelven a intentarlo. Esta vez es Charo quien roba el maletín de heroína que una chica ha sacado del yate del mafioso. Pero esta chica resulta ser Carmen, la hermana cabaretera de Gumer. Esta esconde el maletín en casa de Javier, el escritor. Las chicas tienen dos días para encontrar un comprador. Cuando ya lo tienen, van a recuperar el maletín a la discoteca donde trabaja Javier y allí se

produce el encuentro final, en el que Toni y Chema mueren de varios disparos de Gumer, y esta y su hermana también de varios disparos de Chema. Charo sale muy triste y sola de la discoteca.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal gira en torno a la amistad indestructible entre Gumer y Charo.
- Subtrama de Gumer en su intento salir adelante por sí misma, sin depender de los hombres.
- Subtrama de Charo, que quiere abandonar definitivamente a Toni y seguir los pasos de Gumer.
- Subtrama de la banda de Toni y Chema, por aprovecharse de las chicas que se prostituyen y vender el alijo de heroína.
- Subtrama de la banda de Gumer y el robo de alijo de droga a la banda de Toni.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Jordi Cadena emplea planos fijos y de gran tamaño en la mayoría del metraje. También utiliza primeros planos en los diálogos y algún plano detalle; la cámara al hombro, solo en un par de ocasiones, y hay varios *travellings*, uno circular en la banda de *jazz*, y uno de acompañamiento de las chicas por la calle; empleo de la cámara lenta en la secuencia final.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética en casi todo el metraje, compuesta por una mezcla constante de piano y violín. También utiliza ritmos jazzísticos en algunos momentos. Los diálogos están doblados al castellano porque la lengua original es el catalán. Se introducen dos temas interpretados con voz y letra, en la discoteca, donde utiliza también imágenes de un videoclip, y en el teatro cabaret con dos actuaciones coreografiadas.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético variable en Gumer y Charo, tanto juntas como por separado.

PUESTA EN ESCENA

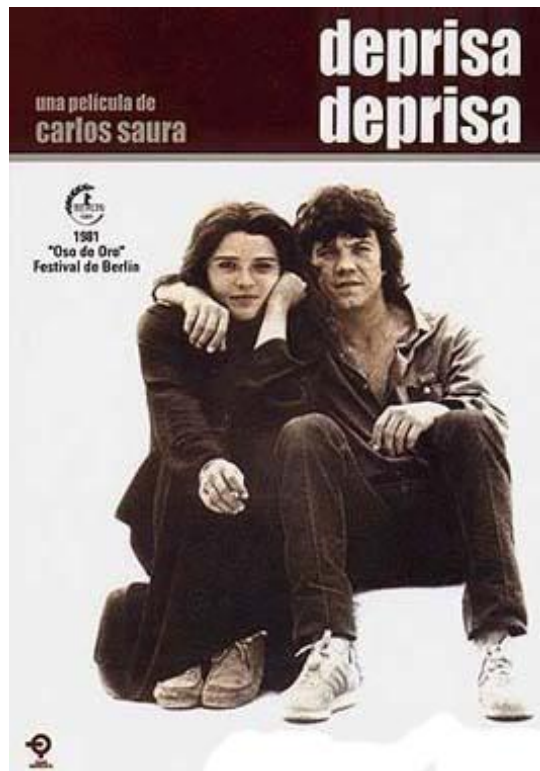
La película es un retrato de la Barcelona más lumpen pero a la vez modernista. Los ambientes son sofisticados. Tanto la casa de Toni como la discoteca usan el neón como signo distintivo de modernidad. Los exteriores y los interiores están equilibrados.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

DEPRISA, DEPRISA

Carlos Saura



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Carlos Saura

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1981

Reparto: Berta Socuéllamos, José Antonio Valdelomar, Jesús Arias, José María Hervás Roldán, María del Mar Serrano, Consuelo Pascual, André Falcón, Yves Arcanel, Yves Barsacq, Suzy Hannier, Alain Doutey, Joaquín Escola, Matías Prats

Duración: 81 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Blanca Astiasu (con argumento de Carlos Saura)

Fotografía: Teo Escamilla

Música: Los Chunguitos, Los Marismeños, Lole y Manuel

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Pablo, el Meca, el Sebas y Ángela son cuatro muchachos que quieren escapar del ambiente marginal en el que viven. Para ello, necesitan conseguir dinero, aunque no están dispuestos a trabajar durante años para poder ahorrar. Ellos solamente piensan en conseguirlo rápidamente y en vivir deprisa.

ARGUMENTO

Pablo y el Meca son amigos y están acostumbrados a robar coches, dar *tirones* y robar carteras. Visitan la cafetería del barrio que más les gusta, en la que trabaja Ángela, una guapa joven de la que Pablo está absolutamente enamorado. Animado por su amigo, Pablo se acerca a la chica a la barra y le dice que está enamorado de ella. Le dice que, si quiere, se van ahora mismo a donde ella quiera. Pero Ángela le dice que está trabajando y que mejor se ven a las ocho. Salen a tomar algo a una discoteca y los chicos rápidamente se enamoran. Ella se va a vivir a la habitación que él tiene alquilada. Desde el primer día, Ángela se pone a *trabajar* con los chicos. Junto a Pablo y el Meca, el Sebas también forma parte de la banda. Y aunque a este último al principio no le parece buena idea incluir a una chica, rápidamente se adapta. Ángela siempre se hace pasar por chico con un bigote, una capucha y unas gafas de sol. La forma de hacerlo se repite: tras cometer el robo, queman el coche robado en el que lo han realizado para hacer desaparecer las huellas. El Meca está encantado con el fuego y siempre se queda fascinado observándolo. El Sebas, por su parte, es el componente de la banda que aporta las drogas, sobre todo porros y cocaína para esnifar. Son varios los atracos que realizan hasta que en uno de ellos Ángela dispara a un vigilante. La chica queda contrariada, pues no ha sabido controlar su impulso. El Sebas también se enfada mucho. Los negocios marchan bien y Pablo visita a su abuela en el pueblo para llevarle un televisor en color, el sueño de su vida. Pero la anciana le alerta de que la Policía ha estado buscándole por allí. Pablo y Ángela alquilan un piso en las afueras, cerca de las vías del tren, que pasa constantemente. Allí reparten siempre el botín y lo celebran con whisky y cocaína. Un día, tras uno de los mejores atracos que han realizado, deciden ir a ver el mar, porque la chica no lo conoce. Pablo y Ángela están muy enamorados y se juran amor y confianza eternos. Ahora el objetivo es un banco, un gran atraco que los deje por un tiempo fuera del peligro de ser descubiertos. Todo está planeado, pero una vez allí uno de los trabajadores pulsa la alarma silenciosa y otro acaba disparando al Sebas, que le devuelve el disparo, matándole. Finalmente, son abatidos por la Policía y tienen que huir. El Sebas muere y Pablo está herido. Mientras el Meca va a quemar el coche también es abatido por la Policía y Ángela paga un millón de pesetas a un médico privado para que salve a Pablo, pero este se va con el dinero y nunca vuelve con el instrumental que ha prometido que traerá. Pablo muere en la cama desangrado ante la impotencia de Ángela, que coge el dinero y se marcha al amanecer.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la historia de amor entre Ángela y Pablo.
- Subtrama de la amistad entre Pablo y el Meca.

-Subtrama de la banda de atracadores formada por Pablo, Ángela, el Meca y el Sebas.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Carlos Saura ofrece una película pausada de largas secuencias y de fuerte carácter musical. Utiliza planos generales de la ciudad, del descampado. Siempre con una composición estática y equilibrada, la cámara se mueve en varias ocasiones con *travelling* lateral de acompañamiento, frontales en algunos interiores con intenciones dramáticas y utilización de *travellings* sobre cámara para mover el punto de vista con el coche en marcha.

CÓDIGO SONORO

La música es de especial relevancia en este film. La banda sonora está formada por piezas musicales de grupos e intérpretes españoles en 1981, en especial varios temas de Los Chunguitos, Lole y Manuel, Rumba Tres, Los Marismeños y otros. En algunas secuencias los temas pasan de ser extradiegéticos a diegéticos, en la radio del coche, en las fiestas del piso donde bailan los chavales y en la discoteca.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante con ciertas elipsis no definidas. El narrador es autodiegético variable en Pablo y en Ángela.

PUESTA EN ESCENA

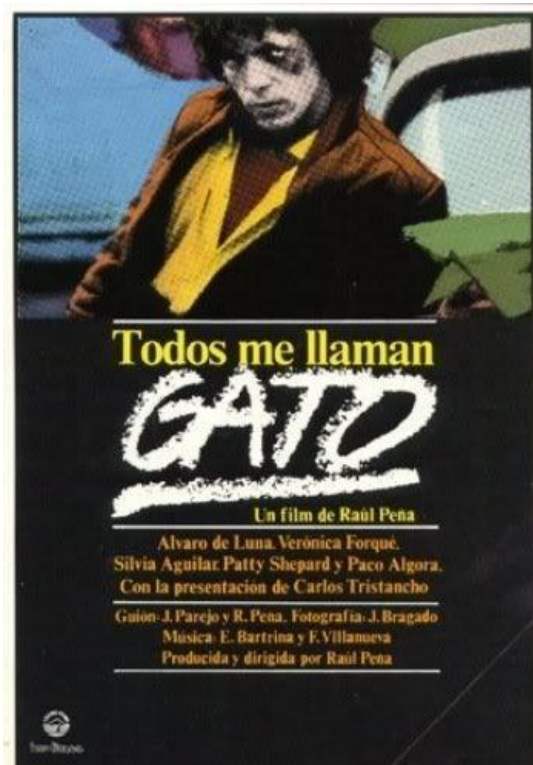
En la película abundan los exteriores, especialmente en los atracos, excepto en el último (banco, interior natural), en el que la acción se queda latente. Siempre nos quedamos con el punto de vista de Ángela. El descampado y la ciudad son constantes. Los interiores se reparten entre la habitación humilde de Pablo y el piso en el extrarradio de la pareja, ambos interiores naturales. También tienen relevancia una discoteca y una cafetería (interiores naturales) que se repiten en varias ocasiones. Las escenas nocturnas en el coche rodante permiten mover la cámara alrededor del mismo, creando la sensación de realismo.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

TODOS ME LLAMAN GATO

Raúl Peña



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Raúl Peña

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,33. Normal.

Año: 1981

Reparto: Silvia Aguilar, Francisco Algora, Rafael Álvarez 'El Brujo', Alberto Dalbés, Álvaro de Luna, Verónica Forqué, Antonio Gamero, Aitor García, Enrique Menéndez, Julia Peña, Mercedes Saro, Patty Shepard, Carlos Tristanchó.

Duración: 95 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Raúl Peña, Joaquín Parejo

Fotografía: Julio Bragado

Música: E. Bartrina, F. Villanueva

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

El argumento se desarrolla al hilo de la amistad que mantienen un policía y un delincuente que se desliza por los tejados, de ahí que le llamen el Gato, un ladronzuelo de poca monta que trabaja por su cuenta. El conflicto vendrá cuando acepta trabajar para Ruiz, un mafioso traficante que se mueve por el mundo de las carreras de perros.

ARGUMENTO

El Gato es un joven delincuente que vive y trabaja por los tejados de Madrid. En una escapada de uno de sus robos, una joven que vive en una buhardilla se presta a ayudarlo. Él, muy agradecido, dice que volverá. El Gato tiene un hermano pequeño con el que vive y van a ver al Chato, un amigo del barrio, que pertenece a una banda de delincuentes y rateros. El Chato le pide que visite a Ruiz, un importante traficante al que le debe un favor. La hermana del Chato es Rosa y está saliendo con el Gato, aunque siempre se está quejando de que no la cuida. Le amenaza con ejercer la prostitución, pero el Gato le ofrece trabajar en la hamburguesería de un amigo. Un día, paseando con un coche robado, está a punto de atropellar un perro que se ha escapado y por esta razón empotra el coche contra un árbol. Su dueño le está muy agradecido por haberle esquivado y lo invita a una copa. Cuando ya se han hecho amigos, el dueño del perro le confiesa que es policía. Cuando están volviendo, un control les detiene en el camino y el policía ayuda, haciéndose cargo de la situación, cuando le piden los papeles del vehículo. Entonces descubre que su nuevo amigo es un ladronzuelo. Solo le pide que intente no desviar su camino y que, si alguna vez lo necesita, que lo busque. Ruiz, que se mueve en el mundo de las carreras de perros, le ofrece un gran negocio al Gato. Tendrá que ir a Marruecos con un coche con doble fondo en su parte posterior. Allí le prepararán la mercancía y tendrá que volver con él. Ganará medio millón de pesetas. El chaval acepta. Antes de irse, se despide de su nueva amiga de la buhardilla, que lo acepta como amante, ya que la chica no quiere una relación seria. Ya en Marruecos, el Gato realiza el encargo y todo sale bien, pero en el puerto de Algeciras una guapa americana le pide ir con él hasta Madrid. Cuando llegan a la capital, la chica lo invita a casa. Al día siguiente al Gato le han robado el coche. Ante la sospecha de que ha sido engañado por la americana, se lleva su coche para buscar el suyo por todo Madrid. Rosa está muy enfadada con el Gato porque hace una semana que no sabe nada de él. Cuando están hablando, la Policía detiene al chico porque han denunciado el robo del coche de la americana. Ya en el calabozo, Álvaro se encarga de hablar con el comisario para que lo pongan en libertad. Le dice que es la última vez que le ayuda, que si sigue en tratos con Ruiz, tendrá que detenerle. Pero ahora es el Chato quien lleva a su amigo ante el mafioso y le dan una paliza porque piensan que se ha quedado con el cargamento de droga y ha mentado sobre el robo del coche. Lo dejan malherido y se refugia en casa de su amante de la buhardilla. El hermano del Gato descubre dónde está el coche y va allí para contárselo. Lo tiene el propio Ruiz en un desguace que es de su propiedad y donde lo custodia la banda del narcotraficante. El Gato busca la alianza de la pandilla del barrio, pero solo el Chato le ofrece su ayuda a su amigo al descubrir las verdaderas intenciones de Ruiz. Van a robar el coche con la droga, pero los matones de Ruiz los persiguen,

también la Policía y, en una emboscada final, el Gato cae bajo las balas de la Policía. Rosa llora desesperada mientras su amigo policía Álvaro cubre su cadáver; y su hermano pequeño trepa hasta los tejados de Madrid para buscar refugio y llora la muerte del Gato.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Gato, un ladronzuelo que trabaja en solitario.
- Subtrama de la inusual amistad del Gato con Álvaro, que es policía.
- Subtrama de Rosa, hermana del Chato, la pareja más estable del Gato.
- Subtrama de la amistad con el Chato y la banda del barrio.
- Subtrama de Ruiz, un alto mafioso que le encarga un trabajo al Gato en Marruecos.
- Subtrama de amistad y sexo con la tejedora de la buhardilla.
- Subtrama del viaje a Marruecos y la americana que conoce en el ferry.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Raúl Peña produce y dirige esta película, que utiliza una fotografía móvil en los escenarios naturales que abundan en ella. Planos secuencia que combinan planos con grúa y *travellings* horizontales; *travellings* laterales de acompañamiento y contramovimiento; *travellings* circulares; solo un *zoom out* lento al final. Hay una fotografía expresionista, que juega con los planos detalles, los reflejos en el agua y los ritmos visuales en las vías del tren, en el tendido eléctrico; y se usa cámara al hombro en plano detalle de los pies del Gato cuando le han dado la paliza.

CÓDIGO SONORO

Voz diálogos *in* y *out*. Secuencias de montaje con música incidental de guitarra eléctrica, batería y teclado para España; sitar, timbal y flauta, para Marruecos. Y música trepidante para las persecuciones.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en el Gato.

PUESTA EN ESCENA

La película tiene más peso en exteriores naturales que en interiores. El descampado, las calles de Madrid, grandes avenidas en coche, y especialmente los tejados, por ser el lugar natural del protagonista y donde acaba el film con su hermano, una vez que el Gato muere. Marruecos también gana peso en la historia y su tratamiento con cámara al hombro, haciendo un seguimiento de los movimientos del protagonista. Los interiores se reparten entre los billares, la casa de la chica de la buhardilla, la casa de Rosa y la casa de Gato (que solo aparecen un vez). Todos son interiores naturales.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

COLEGAS Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85 Panorámico

Año: 1982

Reparto: Antonio Flores, Rosario Flores, José Luis Manzano, José Manuel Cervino, Queta Ariel, José Luis Fernández Eguía, Ricardo Márquez, Francisco Casares, Pedro Nieva Parola, Isabel Perales, José Luis Fernández 'Pirri', Antonio B. Piñeiro, Enrique San Francisco, Coral Pellicer, Omar Butler

Duración: 88 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea

Fotografía: Hans Burmann & Antonio Cuevas

Música: Miguel Botafogo, Antonio Flores.

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Los hermanos Antonio y Rosario y el novio de esta, José, deben enfrentarse diariamente a las dificultades derivadas de su humilde condición social. Ninguno tiene trabajo y las escasas oportunidades que se les presentan para lograrlo hacen que se fortalezcan los lazos que les unen.

ARGUMENTO

José y Antonio son amigos. Tienen dieciocho años, pero no están trabajando ni han estudiado. La hermana de Antonio es Rosario, novia de José. Viven en el extrarradio de Madrid y allí las oportunidades son pocas. El problema real vendrá cuando Rosario se queda embarazada y necesita veinticinco mil pesetas para abortar. Los dos amigos tendrán que empezar a buscar la manera de conseguir el dinero. Primero hablarán con un amigo que es chapero. Se dejan arrastrar hasta una sauna donde intentan dejarse hacer, pero finalmente desisten. Luego probarán con el robo. Compran una navaja e intentan robar un estanco, pero también sale mal, porque se compadecen del poco dinero que el anciano tiene en caja, y una señora entra gritando. José lo pasa tan mal que acaba vomitando. Pirri, el hermano de José, dice que le presentará a alguien que les dará trabajo. El Colza no quiere trabajar con gente mayor de edad, así que le pasa el asunto a Rogelio, un traficante que le envía a Marruecos a por hachís. Con mucho esfuerzo, los chavales consiguen traer un cargamento en los intestinos, que les supone ganar treinta mil pesetas. Cuando Rosario ya está sobre la mesa del salón de la casa de la matrona para abortar, se arrepiente y se marcha asustada. Ha decidido que quiere tener el bebé. Por este motivo, Rogelio le ofrece la posibilidad de hacer otro negocio. Vender el bebé a una pareja de extranjeros por cuatrocientas mil pesetas. Quedan en una discoteca, donde Rogelio les explica que le harán un contrato de trabajo falso en un hotel de la costa, pero que en realidad estará en un apartamento en Madrid hasta que dé a luz en una clínica privada. Todo parece ir hacia delante, pero la tensión en casa de Rosario y Antonio se dispara cuando detienen al Pirri, el hermano de José. Ante la discusión que Rosario tiene con su madre, porque a esta no le gusta la familia de su novio, la chica explota y confiesa el embarazo para marcharse de casa. La madre va a casa de José en busca de explicaciones y se forma un gran alboroto entre las familias y los vecinos. Los tres chavales deciden que se van de casa. Se van a vivir a una pensión y resuelven que tampoco van a vender el bebé. Antonio será quién dé la cara ante Rogelio y se citan en un bar en una zona de obras de Madrid. Pero Rogelio y sus matones intuyen problemas con estos chicos que pueden hacerle chantaje, acrecentado por el hecho de que el Pirri ha sido detenido, por lo que obligan a Antonio a llevarles hasta la pensión. El chaval, para proteger a su hermana y a su amigo, sale corriendo sin decir nada más. Lo persiguen hasta que uno de ellos consigue alcanzarlo y lo mata de un disparo. En el funeral de Antonio, el padre de José le dice a este que las familias se van a encargar de ayudarles con dinero para que tengan el bebé, pero este rechaza la ayuda y le asegura que sabrán buscarse la vida y salir adelante solos, y se marcha con Rosario, que está destrozada por la muerte de su hermano.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la historia de amor entre Rosario y José.
- Subtrama de amistad entre José y Antonio, hermano de Rosario, que ayuda a la pareja formando un cariñoso trío de chicos sin oportunidades que se enfrentan juntos al problema del embarazo.
- Subtrama de José y Antonio intentando conseguir dinero para el aborto: prostitución, tráfico de drogas... entrando así en el mundo de la delincuencia al que no pertenecen.
- Subtrama de El Pirri, hermano de José, que ya es un delincuente siendo menor de edad.
- Subtrama de Rogelio, que además de traficar tiene una red de tráfico de bebés.
- Subtrama de la familia numerosa de José, en la que solo trabaja el padre taxista.
- Subtrama de la familia de Rosario, que no quiere a José como novio de su hija.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia realiza una película sobria y correcta, con algún momento de planificación móvil, como *travelling* de acompañamiento de los chavales por la calle, y alguno también en interior; cámara al hombro en Marruecos; muchos primeros planos para retratar los sentimientos de los muchachos, que pasan por muchos problemas; y una especial atención al fotografiar el cuerpo desnudo masculino de los jóvenes.

CÓDIGO SONORO

La música no tiene mucha presencia en la película. De hecho, se utiliza pocas veces. Cuando aparece, es la de guitarra eléctrica y teclado, muy de moda en esta época. Especial interés tiene un tema interpretado por el propio Antonio Flores, lo canta en la calle con su guitarra y los amigos, y después la oímos como música incidental en su propio funeral. El sonido directo proporciona voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético variable en José, Antonio y Rosario, tanto juntos como por separado.

PUESTA EN ESCENA

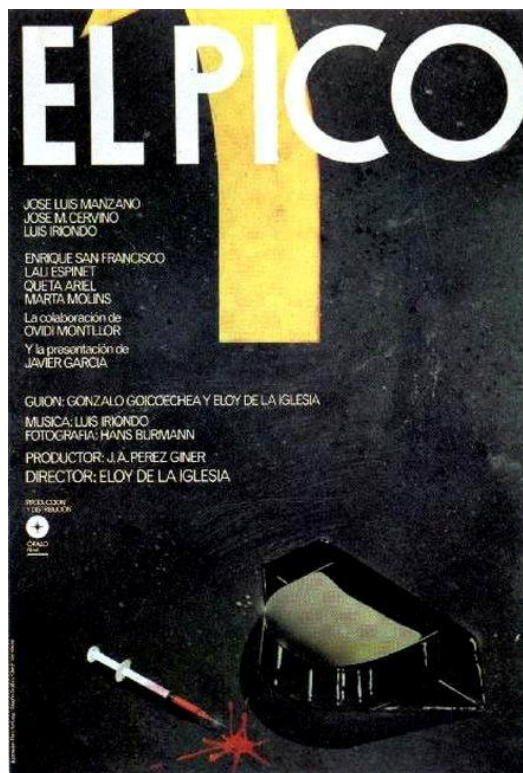
Hay muchas localizaciones en exterior. La ciudad tiene gran protagonismo en el deambular de los tres jóvenes; especialmente, el descampado, los bloques del extrarradio, la autovía M30 de Madrid y la estación de Atocha; también en el trayecto a Marruecos. La obra en Azca, con una zona de perforación, para grandes edificios del Madrid de la expansión, origina que la tierra horadada parezca el escenario de un *western*. Los interiores son naturales y claustrofóbicos, como los pisos de ambas familias, donde los chavales duermen todos en la misma habitación.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

EL PICO

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1983

Reparto: José Luis Manzano, Javier García, Enrique San Francisco, José Manuel Cervino, Lali Espinet, Luis Iriondo, Ovidi Montllor

Duración: 90 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia

Fotografía: Hans Burman

Música: Luis Iriondo

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Bilbao, años ochenta. Un Comandante de la Guardia Civil descubre que su hijo Paco de 17 años, que espera que ingrese en la Academia Militar, es heroinómano. Urko, el mejor amigo de

Paco es hijo de un dirigente abertzale, también es heroinómano. En un momento dado, Paco huye de casa llevándose una pistola de su padre. Mientras el comandante inicia la búsqueda de su hijo acompañado del padre de Urko, empieza a descubrir un mundo desconocido y, poco a poco, se producen en él importantes cambios.

ARGUMENTO

Paco es el hijo de un guardia civil destinado a Bilbao. Vive con sus padres, ella enferma de cáncer, y sus dos hermanas pequeñas. Urko, por su parte es hijo de una pareja divorciada y cuyo padre es diputado abertzale. Los dos amigos ya consumen heroína esnifada en casa de Betty, una amiga argentina que es prostituta y que en casa siempre tiene amigos consumiendo. Pronto, los chavales (Paco y Urko) comenzarán a tener problemas económicos para conseguir las dosis y tendrán que inyectársela para que les cunda más cuando la compran. Para paliar este asunto, deciden que van a trabajar para el Cojo, un narcotraficante que vive con su mujer heroinómana, que está embarazada. Paco cumple los dieciocho años y su padre está muy orgulloso esperando que su hijo siga sus pasos. La misma noche de su cumpleaños lo lleva a perder su virginidad con una prostituta de lujo. Al ser Betty la chica elegida, deciden ir a medias y repartirse el dinero que su padre le ha pagado. Cuando están volviendo a casa, padre e hijo sufren un intento de atentado por parte de ETA, que no consigue su objetivo porque el chaval se tira encima de su padre. Paco se hace famoso y sale en los periódicos, hecho que hace que el Cojo no se pueda fiar de él. Ningún cliente quiere comprarle droga al hijo de un *picoletto*. El bebé del Cojo ya ha nacido y tiene el síndrome de abstinencia prenatal. Los chicos observan horrorizados cómo la madre moja el chupete del bebé en heroína para que este pare de llorar por unos instantes. Pero esto no hace que los chavales paren. Ahora, sin trabajar para el Cojo, que les pagaba con dosis de heroína, el síndrome de abstinencia comienza a aparecer. Una noche en la que Paco está con muchos dolores, decide robarle unas dosis de morfina a su madre, que se está muriendo de cáncer. De este modo su padre lo descubre y el chaval confiesa. Pero, lejos de ayudarle, el guardia civil solo quiere descubrir quién le ha proporcionado la droga durante todo este tiempo y, como el chaval no quiere confesar ni siquiera a punta de pistola de su propio padre, se marcha de casa. Paco se refugia en casa de Mikel, un escultor homosexual que siempre estuvo enamorado de él, pero al que Paco rechazó constantemente. El guardia civil pide ayuda a un comandante amigo suyo para que interrogue a todos los *yonkis* de Bilbao, a los que incluso acaban torturando para descubrir el paradero del chaval fugado. El padre de Paco detiene a Urko y le hace ver a su padre, el diputado abertzale, que su hijo es también heroinómano. Cuando le pide ayuda al político, este le hace ver que no debe buscarlo como militar, sino como padre. Paco consigue desintoxicarse al lado de Mikel y este un día se encuentra con el padre del chaval, que de paisano está buscando a su hijo por los suburbios bilbaínos. Paco regresa a casa porque su madre se está muriendo y quiere verla. Paco ha decidido que, cuando su madre muera, se irá para siempre de Bilbao. Pero su padre lo convence para que se quede con él y sus hermanas pequeñas, que también lo necesitan, porque ha pedido un traslado a otro destino. Pero cuando Paco busca a Urko, que también se ha desintoxicado, en una noche de sexo de ambos con Betty vuelven a caer cuando la chica se está preparando una dosis. La recaída es aún peor, los chavales están muy enfermos y sin dinero. Paco decide robarle la pistola a su padre. Los dos

amigos atracan al Cojo y, en un forcejeo con el arma, Urko mata a la pareja de narcotraficantes, llevándose toda la droga que poseían. Se refugian en casa de Betty y allí Urko muere de sobredosis. Paco huye y Betty llama a una ambulancia. Ya en el depósito de cadáveres, los padres se confabulan para nunca delatar a sus hijos por lo que han hecho. Paco llega para despedirse del cadáver de su gran amigo. El padre de Paco lleva a su hijo a un acantilado y allí lanza al mar la pistola, la heroína y el tricornio. Coge a su hijo por el hombro y se van.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de la amistad de Paco y Urko, y su caída en picado como drogodependientes.
- Subtrama de la no aceptación social de la amistad entre el hijo de un militar y el hijo de un político abertzale.
- Subtrama de la búsqueda por parte de los padres (militar y abertzale) de sus hijos drogodependientes.
- Subtrama de la amistad de Mikel y Paco, que le ayuda a desintoxicarse, y de la homosexualidad de aquel.
- Subtrama de Betty y su relación con Paco y Urko.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia utiliza varios *travellings* combinados con paneos en los interiores para reencuadrar la planificación móvil de los personajes. También utiliza algunos planos secuencia con grúa, como en el depósito de cadáveres, y Cámara al hombro en algunos momentos específicos, como cuando Mikel y Evaristo se encuentran en la calle. Es muy interesante el uso de angulaciones aberrantes y contrapicados en los guardias civiles, con el fin de aumentar su prepotencia; y los picados en los heroinómanos, en especial Paco. Se utilizan muchos planos detalle, como cuando preparan las dosis en las jeringuillas, pero también cuando inyectan la aguja en la vena. En varias secuencias, este plano en concreto y tan explícito tiene una larga duración, provocando más angustia en el espectador. También hay muchos simbolismos, como la preparación de la dosis de morfina con la virgen del Pilar detrás o el tricornio lleno de heroína.

CÓDIGO SONORO

La música es en la mayoría de las ocasiones incidental y está compuesta por instrumentos de cuerda, que intensifica las escenas dramáticas. También se utiliza música diegética, como la del disco brasileño, que crea gran contraste con las imágenes tan duras de Urko muriendo por sobredosis. En las escenas en las que Paco tiene el síndrome de abstinencia también son muy importantes para crear una atmósfera angustiosa la música industrial, los ruidos, los efectos con reverberación y los latidos del corazón.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en Paco.

PUESTA EN ESCENA

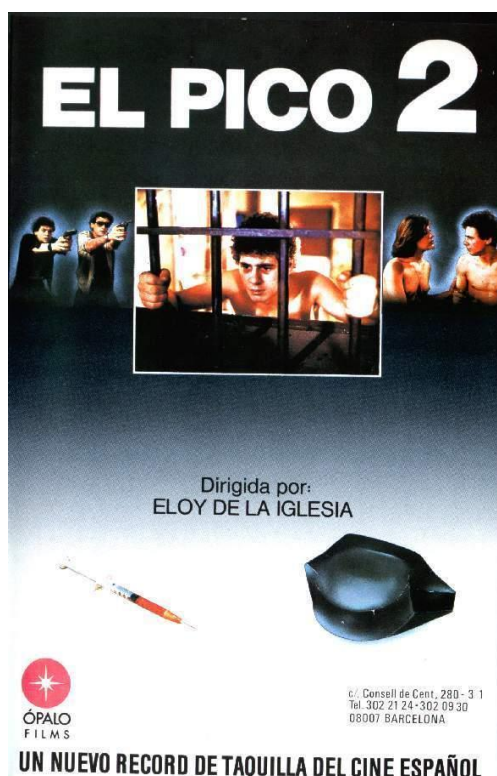
La película tiene más escenarios interiores que exteriores, a diferencia de otras películas de Eloy de la Iglesia. Quizá porque en esta ocasión la historia se recrea en los momentos en que los protagonistas consumen heroína o tienen el síndrome de abstinencia, y nada de esto ocurre en la calle. La ciudad de Bilbao cobra protagonismo cuando los personajes se buscan unos a otros o para comprar droga o investigar el paradero de algún personaje. Los interiores más importantes son la casa de la familia de Paco, la casa de Mikel el escultor, la casa de Betty la prostituta y el cuartel donde se llevan a cabo los interrogatorios. Todos son interiores naturales.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

EL PICO 2

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1984

Reparto: José Luis Manzano, Fernando Guillén, Agustín González, Lali Espinet, Rafaela Aparicio, Gracita Morales, Valentín Paredes, Guillermo Montesinos, José Luis Fernández 'Pirri'

Duración: 122 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goikoetxea, Fermín Cabal

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Música: Luis Iriondo, Joaquín Carmona

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Paco, hijo del comandante de la Guardia Civil Evaristo TorreCuadrada, se ha visto envuelto en Bilbao en el asesinato de una pareja de traficantes de heroína. Cuando la prensa empieza a

interesarse por el caso, los esfuerzos de su padre por apartarlo de la droga y ocultar las pruebas del crimen resultan inútiles. Paco será detenido, juzgado y encarcelado en la madrileña prisión de Carabanchel, donde experimentará en carne propia los rigores del sistema penitenciario.

ARGUMENTO

Paco nos está contando su historia en primera persona. Está mirando a cámara y comienza una voz en *off* para contarnos cómo ha llegado donde está en este momento que desconocemos. En esta secuela de *El pico* la historia continúa en el mismo lugar que quedó. Paco está en Bilbao con su padre y, para conseguir rehabilitar a su hijo, decide pedir un traslado a Madrid. Una vez allí, se instalan en la casa de la abuela, que vive con la asistenta. Pero los problemas comienzan cuando un periodista indaga en el suceso de la muerte del Cojo y su mujer, narcotraficantes. Encuentra una testigo que señala directamente a Paco el día que escapaban de la casa del Cojo. Cuando Paco ha conseguido rehabilitarse gracias a un tratamiento de metadona, tiene que rendir cuentas ante la justicia e ingresar en prisión. Allí conocerá al Lehendakari, un antiguo narcotraficante colaborador de ETA que se gana la confianza de Paco por haber acabado con el Cojo, su antiguo enemigo. Tejas le ofrece su primera dosis de heroína a Paco, que no solo reincide en su adicción, sino que también arrastra consigo al Pirri, su compañero de celda. Evaristo, el padre de Paco, sufre las humillaciones en la cola de los familiares cuando va a visitar a su hijo y un el periodista, que ha destapado el escándalo, pretende y consigue fotografiar al guardia civil con el resto de familiares. El Lehendakari tiene un plan: cortarse la barriga con un machete para poder escapar en el traslado al hospital. Mientras, el Tejas se ha encaprichado con Paco, por el que siente una fuerte atracción sexual. Cuando Lenda consigue huir, el síndrome de abstinencia les llega a Paco y al Pirri. Aquel tiene que prostituirse en la cárcel para conseguir las dosis necesarias para él y su compañero, pero, cuando va a llevarle la papelina de heroína a Pirri, también se la roban. Cuando su amigo ve la sangre producida por un desgarró en Paco, se enfada y quiere ir a matar al Tejas. Durante la pelea, le anuncian a Paco que su padre ha conseguido sacarlo de la cárcel. Una vez fuera, Paco huye de la casa de la abuela y se va a vivir con Betty, la prostituta que conoció en Bilbao. Comienzan una relación. Ella se sigue prostituyendo, mientras él comienza a traficar con pequeñas cantidades. Entonces aparece Lenda en casa. Además de proponerles nuevos negocios más grandes, acaba enrollado con Betty ante la indiferencia de Paco, que solo vive para consumir heroína. Lenda además tiene contactos con una organización secreta que trabaja con el Gobierno para encontrar etarras fuera de España y que, además, le proporcionaba la heroína en la cárcel. En uno de los atracos a una joyería, Lenda acaba herido y deciden irse por una temporada a Bilbao, a una casa de su familia en las afueras. La propia organización, que ya no quiere trabajar con Lenda, avisa a la Guardia Civil de los pasos de los chicos. Entonces, Evaristo le pide al coronel que antes de aceptar su dimisión, le permita realizar un último servicio al cuerpo. Evaristo quiere detener él mismo a su hijo por todos los delitos cometidos y para limpiar su honor. El padre llega a la masía donde se esconden y Paco sigue consumiendo heroína. Su propio hijo le abre la puerta y a punta de pistola lo desafía a que lo acompañe. Paco no se amedrenta y saca también su arma, pero Lenda interviene y Evaristo acaba muriendo bajo una de sus balas. Cuando quiere escapar, Paco dispara por la espalda a su compañero, entre lágrimas por la muerte de su padre. Entonces, tras

los múltiples disparos, entra la Guardia Civil, acompañada de los periodistas que destaparon todo el asunto, para fotografiar a Paco abrazando el cadáver de su padre en el suelo. Paco termina de contar su propia historia. Tras aquello, estuvo ocho meses en la cárcel, realizó el servicio militar y ahora es padre de familia. Ha tenido un bebé con Betty y se dedican al tráfico de estupefacientes. Para ellos trabajan dos chavales que también son adictos a la heroína. Forman la misma familia que en su día tuviera el Cojo en Bilbao. La única diferencia es que Paco ahora también es guardia civil y atiende una llamada de su capitán.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Paco, que lucha contra su adicción a la heroína.
- Subtrama de Evaristo en su intento de ayudar a su hijo contra la justicia, contra la prensa y contra sí mismo.
- Subtrama familiar de la abuela y la asistenta, que los reciben en su casa de Madrid.
- Subtrama de amistad y compañerismo con el Pirri dentro de la cárcel.
- Subtrama de protección y negocios en la cárcel y fuera de ella por parte de Lenda.
- Subtrama de amor con Betty, tanto para volver a la heroína como para delinquir, y formar una familia en el clímax del film.
- Subtrama del Tejas como principal antagonista dentro de la cárcel.
- Subtrama del periodista y el guardia civil corrupto, como principal antagonista fuera de la cárcel.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia vuelve a utilizar en este film los planos muy cortos, primeros planos del rostro de los personajes para ver sus reacciones y comprender mejor sus sentimientos. También se repiten los planos detalles de las agujas entrando en las venas del protagonista, en especial en una secuencia previa al clímax en la que la aguja entra y sale varias veces hasta que sangra, lo que la hace difícil de sostener. La cámara también se mueve en planos secuencia, sobre todo en algún interior donde el padre habla con su hijo. Solo hay tres *zoom in* en el clímax, cuando Lenda dispara a Evaristo; muchas panorámicas horizontales de seguimiento y algún *travelling* lateral también de acompañamiento en el patio de la cárcel. Dentro de las celdas los planos son fijos. En esta película se utilizan especialmente en varios momentos las angulaciones aberrantes y los picados al enfocar a los presos o a Paco, y contrapicados a los funcionarios o a los guardias civiles.

CÓDIGO SONORO

La música incidental utiliza cuerda, guitarra clásica en los momentos melancólicos y más tristes. También se usa la percusión, la guitarra eléctrica y el bajo para los momentos de tensión, además de una composición de rumba, especialmente en los momentos carcelarios. Como efectos sonoros, se emplea el latir del corazón para el síndrome de abstinencia o la gota de agua para marcar la suciedad en la cárcel.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de vuelta. Paco, el protagonista, cuenta su historia en voz en *off*, hilvanando un gran *flashback*, para terminar en el lugar que está, su presente, en la última secuencia. El narrador es autodiegético individual en Paco; él nos cuenta su historia, que solo él conoce de principio a fin.

PUESTA EN ESCENA

La película tiene tres partes diferenciadas. La primera, en Bilbao y el traslado a Madrid. La segunda, en la cárcel de Carabanchel; y la tercera, en Madrid y la vuelta a Bilbao. El rodaje en Carabanchel se hizo en interiores naturales, tanto las zonas comunes como la cafetería. El patio se hizo en otro lugar y las celdas son interiores construidos en plató. Los exteriores de Madrid son lugares reconocibles, como la plaza de Chueca o la plaza del Rey. El interior del piso de Betty es natural. El final en Bilbao, en la masía de Lenda, es una combinación de exterior natural con interior construido. La iluminación de tormenta es muy relevante en esta película. Los rayos de la tormenta final son sustituidos por los *flashes* del fotógrafo.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?

Pedro Almodóvar



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Pedro Almodóvar

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1984

Reparto: Carmen Maura, Verónica Forqué, Luis Hostalot, Gonzalo Suárez, Kiti Mánver, Cecilia Roth, Ángel de Andrés López, Amparo Soler Leal, Chus Lampreave, Emilio Gutiérrez Caba, Javier Gurruchaga, Francisca Caballero, Pedro Almodóvar

Duración: 101 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Pedro Almodóvar

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Música: Bernardo Bonizzi

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Gloria, un ama de casa frustrada, malcasada y adicta a las anfetaminas, vive en una casa de vecinos de un barrio humilde con su marido, que es taxista, sus hijos y su suegra. Compagina las labores del hogar con el trabajo de asistenta en otras casas.

ARGUMENTO

Gloria es un ama de casa abnegada por su familia, que cada día parece estar más irremediabilmente dividida. Antonio, su marido, es taxista y vive obsesionado con una canción alemana que le recuerda a su época en Berlín, cuando fue chófer de Frau Muller, una diva de la que siempre estuvo enamorado. Los hijos son Miguel, un preadolescente con atisbos de artista, que se prostituye con un señor del que su madre se lamenta que no le dé de comer; Tony, un joven quinqui que va abandonar la escuela, gracias a que ya consigue dinero con el tráfico de heroína, mantiene una relación de amistad y compañía con la abuela Blasa, la madre de Antonio, adicta a los efervescentes, las magdalenas y los palos del parque que atesora en su habitación que comparte con Tony. Todos viven el piso del extrarradio, cerca de la autopista M30 de Madrid. Junto a ellos, vive Cristal, una amiga de Gloria, que se dedica a la prostitución, pero que siente que su talento como actriz, modelo y cantante no está aprovechado. Vive en un piso reformado, convertido en un lugar de fantasía y color que contrasta con la oscuridad de la casa de Gloria. En otra planta vive Juani, que cose para las vecinas, con su hija Vanessa, que tiene poderes telequinésicos que nadie conoce excepto su madre, que también lo oculta. Gloria también trabaja limpiando en un gimnasio donde tiene un encuentro fortuito con un deportista de artes marciales, pero que finalmente no es consumado por la impotencia sexual que padece el chico. Esa misma noche Antonio recoge en su taxi a Lucas, un escritor sin talento, que vive con Patricia, una escritora con menos talento aún, pero alcohólica y cleptómana reconocida. En el taxi, Antonio le confiesa al escritor su amor por Frau Muller y el haber falsificado unas cartas de Hitler en el pasado para contentar a la adorada diva en la escritura de su libro. Lucas viene a contratar los servicios de Cristal, pero rápidamente ve un negocio en la capacidad de Antonio por falsificar la caligrafía de los famosos. Con esta excusa, invita a Cristal a que le pregunte a su amiga Gloria si quiere ir a limpiar a su casa. Las vicisitudes económicas de la familia hacen estragos, de manera que Tony tiene que traficar mientras pasea con la abuela por el parque y el descampado. De esta manera consigue ahorrar dinero que lleva al banco. Miguel decide irse a vivir con un dentista, que muestra mucho interés por el chico cuando Gloria le explica que no tienen dinero para pagar su tratamiento odontológico. Mientras, la protagonista comenzará a trabajar en casa de los escritores, y la abuela y Tony encuentran un lagarto en el descampado al que llamarán Dinero. Lucas le ofrece a Antonio un negocio: escribir las memorias de Hitler con su caligrafía falsificada. Antonio se niega porque dice seguir teniendo escrúpulos a pesar de la necesidad. Por ello, Lucas y Patricia engañan al hermano de este para que les dé el dinero suficiente para viajar a Berlín y proponerle a Frau Muller, evitando su inminente suicidio, que convenza a Antonio. Ante la insatisfacción sexual de Gloria, que no es más que el desahogo de su marido, los problemas económicos y la incomunicación con su familia, Gloria es adicta a los

Minilips, unas anfetaminas a base de dexedrina, que además su hijo aprovecha para cortar la heroína y ganar más dinero. Gloria tiene que acudir a la farmacia, aunque sin receta no le quieren proporcionar los medicamentos que necesita y allí mismo la acusan de drogadicta y de tener el síndrome de abstinencia. De vuelta a casa, Antonio se está arreglando y está muy contento porque va a recibir a su antiguo amor que viene a Madrid de visita para proponerle un negocio. Como Gloria no quiere plancharle la camisa, su marido le da una bofetada, manchando con su sangre al lagarto Dinero. Gloria le asesta un golpe con el hueso del jamón y éste se golpea la nuca con el borde de la hornilla. Ella se va a casa de su vecina Juani, en busca de una coartada. Cuando vuelve con Cristal, que estaba discutiendo con la madre de Vanessa, encuentran el cadáver. La Policía comienza la investigación esa misma noche lluviosa. El comisario es el deportista impotente. Gloria ha preparado un caldo con el arma homicida, y se lo da a tomar a los policías. Accidentalmente pisan al lagarto y el comisario ordena que lo tiren por la ventana, ante la tristeza de Tony y la abuela, que lo encuentran, y por ello llama asesina a su nuera. Al día siguiente, Tony decide que se lleva a la abuela a vivir al pueblo, y se pone muy contenta. Y aunque le pide a su madre que vaya con ellos, esta se niega. Gloria va a empapelar el piso y recibe la ayuda telequinésica de Vanessa. Por ello, a partir de ahora se llevará a la niña a trabajar con ella. Se cruza con el policía impotente y Cristal, a quien ha contratado para hacer terapia con el sexólogo para el que limpia Gloria, hermano de Lucas, quienes reciben la noticia del suicidio de Muller y el asesinato de Antonio en el mismo momento. De nuevo vuelve a cruzarse con el policía en el gimnasio y, en un ataque de rabia y para proteger a Cristal de cualquier sospecha, confiesa que ella es la asesina de su marido, pero el policía no le presta atención. Gloria se despide de su hijo Tony y de la abuela, y muy triste se encamina sola a casa, que está absolutamente vacía por primera vez. Gloria sale al balcón con intención de suicidarse, pero su hijo pequeño Miguel regresa y le ofrece un motivo para vivir.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Gloria, un ama de casa sin vida propia, que lleva adelante al resto de la familia, que parecen tener destinos divergentes, mientras sobrevive gracias a las anfetaminas a las que es adicta.
- Subtrama de Antonio y su amor con Ingrid Muller.
- Subtrama de Lucas y Patricia, que pretende que Antonio escriba las memorias de Hitler. Para ello, utilizan el dinero robado de su hermano sexólogo para visitar a Muller en Berlín y que convenza a su antiguo amor.
- Subtrama de la relación entre Patricia y Lucas, una pareja de escritores fracasada y sin talento.
- Subtrama de amistad entre la abuela y Tony, compañeros de aventuras. Tony además es traficante.
- Subtrama de Miguel, el independiente menor de edad que se prostituye para ganarse la vida.
- Subtrama de la tía Cristal, que les protege a todos, con su cariño, simpatía y dinero. Da de comer a Miguel y compra heroína a Tony.
- Subtrama del policía impotente, que comienza una relación con Cristal, y que le ayudará en la terapia con el hermano sexólogo de Lucas, el escritor.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Pedro Almodóvar dibuja un retrato hiperrealista, neorrealista, mágico y abrumadoramente claustrofóbico de la mano de la propia protagonista Carmen Maura, que atrae la cámara tras de sí de forma hipnótica. Se pone especial énfasis en los planos en los que la cámara está dentro del *mundo habitual* de Gloria, como el horno, la lavadora, o las tiendas, la peluquería, desde donde observan el paseo de Gloria y Juani, espacios inalcanzables para la primera. Además, la cámara fija a la altura de los ojos de los personajes, angula en los momentos clave, como el cenital de la sangre cayendo sobre el lagarto y su contraplano, el nadir subjetivo del lagarto viendo la bofetada que Antonio le da a Gloria; varios *travellings* en el salón cuando los personajes son dos o más, cuando Tony le escribe la carta a la abuela o cuando Miguel acude al encuentro de su madre. La cámara al hombro aumenta el dramatismo de Gloria caminando sola en un primer plano que sostiene la amargura y la tristeza de Gloria. También se ven importantísimos grandes planos generales del barrio donde transitan y especialmente el descampado donde Tony y la abuela encuentran al lagarto entre las basuras y los escombros. La película comienza con un rodaje en una plaza de Madrid por la que cruza Gloria (cine dentro del cine, común en la filmografía de Almodóvar) y acaba con un gran plano general del edificio en el extrarradio de Madrid.

CÓDIGO SONORO

La música se desarrolla en dos sentidos. La incidental viene de la mano de Bernardo Bonizzi, que compuso la banda sonora con acordes de guitarra eléctrica, batería, teclado y solos de trompeta, impregnando la película de dramatismo neorrealista. Por otro lado, la música diegética que constantemente escucha Antonio en el taxi, en el dormitorio, en el baño, y que perturba considerablemente a Gloria, porque su marido solo parece vivir en el recuerdo del amor pasado. Los dos temas de música alemana son de Hans Fritz Beckmann y Wizner Boheme.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético variable, con protagonismo en Gloria, pero además en Antonio, Lucas y Patricia, Cristal, Tony y la abuela, Miguel.

PUESTA EN ESCENA

La película transcurre sobre todo por escenarios interiores. La claustrofóbica casa de Gloria (interior construido), un piso del extrarradio de Madrid, se convierte en el lugar habitado por la desesperación de un ama de casa, a cuyo cargo se mueven el resto de personajes, con vida propia, la que ella no parece tener. Los colores y la iluminación, sobre todo nocturna, en el salón y la cocina, contrastan con el brillo y el espacio del piso reformado de Cristal, que vive de la prostitución y en un mundo rodeado de Barbies. El resto de pisos, como el de los escritores o del hermano de Lucas o del de Ingrid Muller, en Berlín, son interiores naturales. Los exteriores

quedan reservados para las escenas de transición, especialmente relevantes cuando Gloria acompaña a Juani por el barrio humilde en el que viven o el descampado cuando la abuela y Tony buscan palos y encuentran al lagarto Dinero.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

DE TRIPAS CORAZÓN

Julio Sánchez Valdés



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Julio Sánchez Valdés

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1985

Reparto: José Luis Fernández 'Pirri', Juan Diego, Patricia Adriani, Sancho Gracia, Juan R. Martínez, José Antonio Rielo, Alicia Sánchez, Rafael Villalba, Lola Peno

Duración: 89 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Julio Sánchez Valdés, Manolo Marinero, Isabel D'Olhaberriagüe, Fernando Trueba

Fotografía: Juan Amorós

Música: Joan Albert Amargós, Josep Romaguera, Diego Cortés

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

En el ardiente Madrid del mes de agosto, Jaime, abogado de oficio de 40 años, consigue la libertad para el Chirlo, delincuente ocasional de 20 años que está acusado de un delito menor.

Jaime, separado, vive con Rocío, una modelo de 25 años, y está cansado, muy cansado, para aceptar la amistad desinteresada que el Chirlo le ofrece con gratitud. Rocío, en cambio, está lo suficientemente disponible como para aceptar la compañía del Chirlo y éste lo suficientemente ciego para no darse cuenta de que, cuando se juega en terreno ajeno, las posibilidades de perder son infinitas.

ARGUMENTO

El Chirlo es un joven delincuente que solo cumple condena de un mes gracias a la labor de su abogado de oficio Jaime. Jaime está divorciado y vive con Rocío, modelo y hermana de la exmujer de Jaime. Un día el Chirlo ve en una cafetería a Jaime, su abogado de oficio y decide invitarle a una copa. Jaime parece no tener amigos, de hecho la noche anterior se cruzó con uno de la facultad, Arturo, que ahora es policía, con el que acabó borracho. Cuando Rocío llega para comer con el abogado, deciden invitar al Chirlo, que parece no tener prisa en irse. Comienza así una relación de amistad de los tres. Aunque el joven habla con Jaime de la importancia de la amistad, el chico empieza a sentirse atraído por la modelo. Ella por su parte, y ante la pasividad, y el creciente alcoholismo del abogado, empieza a sentir lo mismo por el joven delincuente. Poco a poco, ella empieza a comprender el mundo del chaval y una noche, cuando él la lleva al cine, se besan. El Chirlo tiene dos amigos, el Pelos y el Nene, con los que realiza pequeños hurtos. Pero un día el Pelos roba una joyería en la que acaba matando al joyero en el momento que iba a defenderse con un arma. Cuando el Chirlo acude a Jaime para que le defienda colándose en su casa antes de que la pareja llegue del cine, Jaime se enfada mucho y se niega a defender a su amigo, y le presenta a un colega que puede hacerlo. Por este motivo, el Chirlo y Jaime se alejan, y le pide que no vuelva a meterse en sus vidas. Rocío se enfada mucho con Jaime, por abandonar de ese modo al chaval. Decide que al día siguiente se irá sola de vacaciones. Cuando el Chirlo sale de hablar con el abogado compañero de Jaime, le da las gracias a este por todo lo que ha hecho por él y se marcha. Va en una moto robada con el Nene y, al ver una valla publicitaria con la imagen de Rocío, decide robarle un abrigo de piel que a la chica le gustaba. En la peletería está Arturo, el antiguo amigo de Jaime, que ahora es policía. Cuando el Chirlo roba las pieles y se sube a la moto, Arturo le dispara en una pierna. Cuando el Chirlo da media vuelta para atropellarle, le vuelve a disparar, pero esta vez en el pecho. Jaime va a visitar al chaval al hospital. Está muy grave, al borde de la muerte. Cuando Jaime vuelve a su coche, se encuentra allí escondido al Nene, que le da el abrigo para Rocío, este es el motivo por el que el Chirlo va a morir. Esto hace reaccionar a Jaime, que corre a la estación, sube al tren y encuentra a Rocío en un compartimento. El tren se aleja del andén.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la inusual amistad entre el Chirlo y Jaime, su abogado.
- Subtrama de igual relevancia que la trama principal de la historia del amor entre Jaime y Rocío.
- Subtrama de la amistad entre el Chirlo y su pandilla, el Pelos y el Nene.
- Subtrama de la amistad y la tensión sexual no resuelta entre Rocío y el Chirlo.
- Subtrama del encuentro casual entre Jaime y Arturo, un antiguo amigo de la facultad que ahora es policía, para llevarnos al final, en el que este acaba con la vida del Chirlo.

-Subtrama de Jaime y su relación con su exmujer (hermana de Rocío) y anterior vida.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Julio Sánchez Valdés plantea una planificación formal basada en un esquema clásico de planos generales de localización, planos enteros y planos medios en plano-contraplano. Apenas usa el primer plano. Los movimientos son escasos, repartidos en algún *travelling* lateral de acompañamiento y dos frontales. Utiliza la cámara lenta y algunos planos subjetivos cuando Arturo dispara al Chirlo y este le atropella con la moto.

CÓDIGO SONORO

La música es incidental. Está compuesta a base de guitarra flamenca y guitarra clásica, mezcladas con teclado, batería y saxo, lo que le da un aire melancólico durante todo el metraje. Los diálogos del sonido directo muestran voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético variable en Jaime, Rocío y el Chirlo.

PUESTA EN ESCENA

La película tiene más escenas en exteriores que en interiores, visibles en los largos paseos del Chirlo con Rocío. Los exteriores son de un Madrid diurno y caluroso de agosto, junto al Madrid nocturno y canalla. Los paseos de Jaime con los quinquis y con Arturo y sus borracheras. Los interiores son naturales, divididos entre la casa de Jaime y Rocío, y el despacho de aquel.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

LA REINA DEL MATE

Fermín Cabal

Amparo Muñoz. Antonio Resines.
En una Película de: Fermín Cabal.



Ana Gracia, Héctor Bufla Colomé, Jorge de Juan. Guión: Paloma Pedrero-Fermín Cabal.
Fotografía: José Luis Alcaine. Montaje: Miguel Ángel Santamaría. Música: José Nieto. Producción Ejecutiva: Ana Huete-Carlos Oranga
Una Producción: El Catalejo, S.A. Figaro Films, S.A. Opalo Films, S.A. Distribuida por: Cinema International Corporation
Película subvencionada por el Ministerio de Cultura

ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Fermín Cabal

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85 Panorámico

Año: 1985

Reparto: Amparo Muñoz, Antonio Resines, Carmen Gracia, Héctor Colomé, Jorge de Juan, Cristina Rota, José Luis Fernández 'Pirri', Santiago Álvarez, Luis Ciges, Sergio Mulet, Ofelia Angélica, Julia Royo, Gloria Muñoz, Valentín Paredes, Chema Gil

Duración: 91 min.

Género: Drama.

Color o B/N: Color

Guión: Fermín Cabal, Paloma Pedrero

Fotografía: José Luis Alcaine

Música: José Nieto

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

La vida de Rafa, un joven cartero de barrio obrero, cambia radicalmente cuando conoce a Cristina, la reina del mate. Rafa se ve inmerso poco a poco en un mundo que nada tiene que ver con su vida anterior: drogas, dinero fácil y por encima de todo una mujer fascinante.

ARGUMENTO

Rafa es un funcionario del Estado que trabaja en Correos. Es un tipo bastante mediocre que no aspira más en la vida que a hacer bien su trabajo, tanto en la oficina general como en el reparto de cartas. Carmen es una compañera con la que tiene un primer idilio, a pesar de que su compañero Emiliano está enamorado de la chica. Un día, al estar repartiendo el correo, conoce a Cristina, una joven argentina a la que saca de un apuro por culpa de unos matones americanos. La chica vive con Aurora y se acaban de mudar a una casa nueva en el barrio en el que trabaja Rafa. Cristina trae a España yerba mate, que empaqueta y distribuye a comercios. El negocio no da para mucho, pero la mantiene estable. La chica invita a Rafa a una próxima fiesta que dará para muchos amigos. Allí descubre que la cocaína es habitual en la vida de la misteriosa ‘reina del mate’, pues así se hace llamar por la marca de yerba mate que comercializa. Una amiga en la fiesta le pide a Rafa que tenga cuidado con Hernán, es el protector de Cristina y no le conviene enfadarle. Un día Rafa sucumbe a los encantos de la chica y acaban acostándose. Prueba por primera vez la cocaína y entonces ella le ofrece comenzar un negocio juntos. Hernán es quien realiza los contactos y él solo tendrá que recibir paquetes en su oficina, pero que no repartirá en la dirección que aparece en el sobre, sino que se lo entregará en mano a una persona que le esperará siempre en el mismo lugar, tras recibir la pertinente llamada telefónica por su parte desde la oficina. Comienza pues el idilio perfecto para Rafa que, además de ganar mucho dinero, tiene a Cristina en su cama, con el consentimiento de Hernán, por supuesto. Pero los problemas llegan cuando la misteriosa argentina le propone engañar a Hernán. Pretende simular un robo y quedarse con uno de los paquetes, y de esa manera ganar más dinero. Pero Rafa no accede. Ella le llama cobarde y se aleja de él. Pasado un tiempo, Rafa sufre el robo del Pirri, un quinqui que intenta robarle la saca de correos y la moto que lleva. Al intentar escapar, Rafa le tira de la moto y consigue ahuyentar al delincuente cuando descubre que la pistola que llevaba no estaba cargada. Rafa está muy enfadado y discute con Cristina porque piensa que es un plan urdido por ella, aunque lo niega. Rafa empieza a estar muy cansado y a consumir cocaína en el trabajo. Emiliano le pide que haga las paces con Carmen y lo invitan a comer a casa, porque ahora ellos tienen una relación estable de pareja. Pero en un descuido de Emiliano Rafa intenta abusar de Carmen. Muy asustada, la chica no dice nada. Rafa se encuentra con el Pirri en una discoteca; cuando lo invita a una copa, el chaval le dice que él trabaja por su cuenta. Rafa comprueba cómo Cristina flirtea con más hombres y, en un ataque de ira y después de intentar violarla, él intenta suicidarse. Pero Cristina y Aurora lo salvan. Es su segunda oportunidad con Cristina. Como Rafa ha estado de baja varios días, Carmen la ha sustituido y la Policía ha interceptado un paquete con cocaína, con lo que la muchacha va a la cárcel. Aurora se va de casa de Cristina porque ha conseguido trabajo en la perrera municipal y Rafa informa a Hernán

de que lo van a dejar, no quieren seguir el negocio. Cristina, asfixiada por la relación estable que le ofrece Rafa, se esfuma, se marcha en mitad de la noche. Abandonado, Rafa se refugia en Carmen cuando sale de la cárcel, le confiesa la verdad y que está dispuesto a entregarse. Pero cuando la chica ve todo el dinero que Rafa tiene escondido, vuelve a seducirlo y comienzan una relación apasionada con el consumo de cocaína por medio. El abogado de Rafa le aconseja que es mejor marcharse a Brasil con todo el dinero ganado y Carmen está encantada con la idea, pero Rafa vuelve a recordar a Cristina cuando descubre un paquete de yerba mate en casa con el nombre de su amada. Investiga para descubrir el paradero de la chica hasta encontrarla. Carmen se queda con los billetes para Brasil y ya todo está preparado. Pero Rafa le dice que tiene que despedirse de alguien. Busca al Pirri que le vende su pistola, ya que el chaval ha dejado la delincuencia y ahora es representante de productos de peluquería, y con el arma en la mano espera a Hernán en la puerta de la casa. A punta de pistola, entra con él en el piso. Allí está Cristina, que se enfrenta a Rafa. Este pretende contarle cómo ella pensaba engañarlo y quedarse con un envío simulando un robo. Pero a Hernán esto no parece importarle. De modo que Rafa, a la desesperada, llama a la Policía. Entonces Cristina le corta la llamada y Hernán le tira al suelo; en el forcejeo se dispara la pistola y muere el argentino. Rafa está muy asustado, le dice que ha sido un accidente, que él no quería matarlo. Ella saca un arma del armario y le dice que ella sí quería hacerlo y dispara al pecho de Rafa, que cae muerto al suelo.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Rafa enamorado de Cristina, una misteriosa chica sobre la que parecer girar todo.
- Subtrama de Cristina con el mundo del narcotráfico y los misterios de sus intenciones.
- Subtrama de Rafa y su entrada en el mundo de la delincuencia siendo un funcionario de correos normal y corriente.
- Subtrama de Rafa con su compañera Carmen, enamorada de él, pero rechazada.
- Subtrama de Carmen con Emiliano, amigo y compañero de Rafa, en quien se refugia cuando este le rechaza.
- Subtrama de Hernán por mantener su relación con Cristina. Protección, amor, fidelidad.
- Subtrama de Aurora, amiga de Cristina, que también parece esconder secretos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Fermín Cabal realiza una planificación pausada en la que hablan los personajes. La cámara no sigue especialmente el movimiento de los mismos, sino que más bien lo hace en contadas ocasiones con un sentido dramático. Algún *travelling* frontal o de seguimiento lateral en la calle. La cámara al hombro es usada una vez, cuando Rafa anda por la calle de noche antes de intentar suicidarse. Se utilizan varios fundidos en negro y varias cortinillas de barrido horizontal como transiciones. La angulaciones son formales y los encuadres en su mayoría planos enteros y planos medios. Aparece también, brevemente, algún primer plano con intención dramática.

CÓDIGO SONORO

La música es extradiegética y está compuesta por instrumentos de viento, sobre todo el saxo, el bandoneón por los elementos diegéticos argentinos, desde el mate hasta los alimentos de la fiesta, todos argentinos, y por supuesto la nacionalidad de Cristina, Hernán y la familia. Además el *score* es jazzístico y recuerda al cine negro. También se utiliza teclado y percusión en los momentos más dinámicos y de riesgo de los protagonistas. El sonido directo proporciona diálogos con voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en Rafa.

PUESTA EN ESCENA

La película tiene más secuencias de interior, donde los personajes hacen las fiestas y los encuentros, donde hablan de las entregas, así como los momentos en los que se reúnen para tomar mate o esnifar cocaína. Las escenas de exteriores se reducen a las entregas de Rafa, a planos de transición de la ciudad de Madrid o cuando Rafa deambula perdido por sus deseos. Los interiores son naturales y se reparten entre la casa de Rafa, la de Carmen y Emiliano, la de Cristina y Aurora, con mucha luz, y el estudio de cerámica, el trabajo de Correos, además del bar de la esquina donde trabajan Rafa, Emiliano y Carmen.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	X
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	X
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

PERRAS CALLEJERAS

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico.

Año: 1985

Reparto: Sonia Martínez, Teresa Giménez, Susana Sentís, Gabriel Renom, Martín Garrido, Alfred Lucchetti, Joan Borràs, Tony Isbert, Luis Cuenca

Duración: 97 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma

Fotografía: Alejandro Ulloa

Música: Mario Balaguer, Enrique Millán

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Crista, Berta y Sole son tres jóvenes que por distintos motivos se sienten explotadas y discriminadas por la sociedad. Crista, de origen gitano, tiene que soportar un padrastro borracho

e inútil que la obliga a robar. Berta sale de la cárcel y enseguida es abordada por un proxeneta que la quiere colocar. Sole ha caído en la droga y necesita más y más dinero. Unidas por Cristina y armadas con navajas, empiezan a asaltar en calles oscuras a los viandantes, pero el botín es escaso. Berta explica a sus amigas un plan para hacerse con la recaudación de una discoteca regida por Epi, culpable de su condena.

ARGUMENTO

Berta sale de la cárcel y su hermana ultra católica y su novio le esperan. También uno de los secuaces de Epi, su antiguo jefe. Pero la chica no quiere volver a cometer los mismos errores del pasado y no acepta. Por su parte, Sole está esperando reunir el dinero suficiente para sacar a su pareja de la cárcel, Manolo. Para ello, se prostituye con varios amantes, pero el dinero que consigue de ellos solo le da para mantener su adicción a la heroína. Por su parte, Crista está harta de cometer pequeños robos para que su padrastro se lo gaste en alcohol, por lo que decide reunir a las tres chicas y formar una banda de ladronas. Mientras, la ciudad es patrullada por las noches por una pareja singular de policías secretos, Carlos y Miguel, al que le encanta el cine y odia a los travestis. Una noche, Carlos se cruza con Crista y se enamora perdidamente de la chica, líder de la banda de ladronas. Primero empiezan con pequeños robos a viandantes y a parejas que vuelven a casa de noche. Pero Berta tiene un plan mejor. Van robar la discoteca de Epi, su antiguo jefe. Lo hace con máscaras de personajes. Aun así, a Epi le parece que son chicas y no chicos, como cree la Policía. Los secuaces intentan averiguar por su cuenta si Berta está implicada o no en este asunto. Con el dinero conseguido, Crista paga la fianza para que su hermano Manolo salga de la cárcel, pero este, al enterarse de la nueva *profesión* de su mujer y de su hermana, le propone a Sole un robo que funcionará a la perfección: el atraco a un restaurante de lujo, donde podrán robar el dinero no solo del restaurante, sino de los clientes de clase alta que llevarán mucho dinero y grandes joyas. El plan de Manolo y Sole es quedarse con todo y huir en un barco a Grecia. El robo sale perfecto y en la vuelta a casa Crista se encuentra con Carlos. La chica sucumbe y acaban en la cama. Mientras, Sole llega a casa para comprobar que Manolo y ahora ella están secuestrados por los secuaces de Epi, que quiere recuperar el dinero de su discoteca. Hacen una llamada a Crista, que está en la cama con Carlos, el policía. Les pide todo el dinero y las joyas a cambio de la vida de su hermano y su cuñada. Ella acepta. Va al piso de Sole y allí realizan el cambio. Pero una vez en la calle, Carlos, ayudado por Miguel, recupera el botín y deja marchar a los secuaces de Epi, para que no les denuncien por corrupción policial. Berta, Sole y Crista, acompañadas de Manolo, tienen que huir juntos del país en el barco griego que les espera en el puerto. Mientras, Carlos y Miguel se quedan con el botín, que entregarán en comisaría, manipulando el informe para no delatar a las chicas. Crista y Carlos se despiden con un apasionado beso. Donde quiera que vaya, ella le esperará.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la las tres chicas que organizan una banda de atracos para no tener que depender de nadie.
- Subtrama de Berta, que sale de la casa y tiene que vivir con su hermana ultra católica.
- Subtrama de Crista, que vive con su padrastro y no sabe si corresponder al policía Carlos.

- Subtrama de Sole, que espera la salida de la cárcel de Manolo, su pareja y hermano de Crista.
- Subtrama de Carlos, policía que se enamora perdidamente de Crista el primer día que la ve.
- Subtrama de Miguel, policía que odia a los travestis y adora el cine.
- Subtrama del dueño de la discoteca y sus secuaces, que quieren recuperar su dinero, que las chicas han robado.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma realiza con una planificación muy básica de planos enteros y primeros planos de plano-contraplano de personajes, muy estáticos. Resuelve en este esquema la gran mayoría de secuencias. Hay varios *travellings* cortos de acompañamiento.

CÓDIGO SONORO

La música es toda incidental, de tipo moderno, hecha con sintetizador y del estilo italo disco muy famoso en la mitad de los años ochenta, procedente de Italia y del género *giallo*. También se ejecuta un tema diegético el grupo Cristal Oscuro que actúa en la discoteca.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético múltiple en Berta, Crista y Sole (juntas y por separado) y en los policías Carlos y Miguel.

PUESTA EN ESCENA

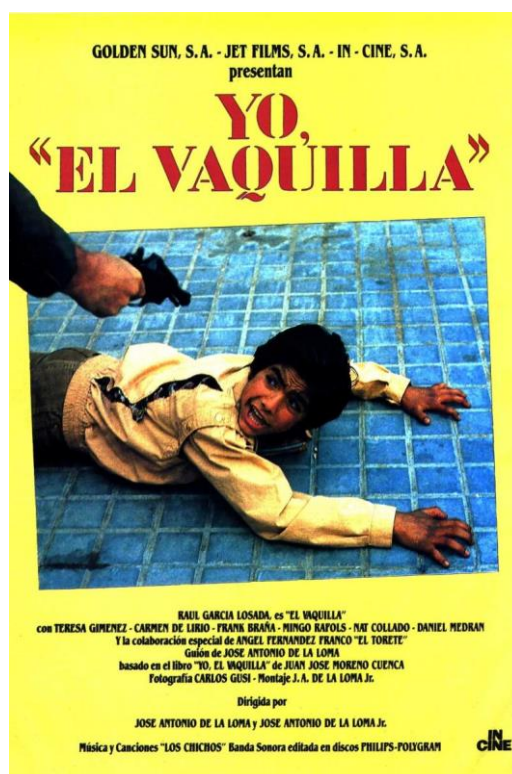
La película equilibra el número de secuencias en interior y en exterior, tanto día como noche. Los interiores son naturales, como la discoteca, el almacén de la discoteca, la comisaría, la casa de la hermana de Berta, la casa de Crista y la casa de Sole. Tienen mayor relevancia los exteriores nocturnos, sobre todo en los atracos de las chicas. El puerto de Barcelona y el barco griego toman protagonismo en la escena final.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

YO, EL VAQUILLA

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma, José Antonio de la Loma Jr.

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,37. Normal

Año: 1985

Reparto: Juan José Moreno Cuenca, Raúl García Losada, Teresa Giménez, Carmen de Lirio, Frank Braña

Duración: 110 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma (basado en el libro homónimo de Juan José Moreno Cuenca)

Fotografía: Carlos Gusi

Música: Los Chichos

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Relato de las andanzas de un famoso delincuente juvenil de Barcelona. Juan José Moreno Cuenca, alias el Vaquilla, es abandonado por su familia nada más nacer. La madre no tarda en

encontrar otro hombre y el niño debe buscarse la vida por sí solo. Es la historia de este conocido delincuente, que pasó la mayor parte de su vida encerrado.

ARGUMENTO

Juan José Moreno Cuenca es el nombre real de el Vaquilla. Desde la cárcel de Ocaña, en Toledo, nos cuenta su vida en primera persona. Primero se dirige directamente a cámara, al espectador. Y después da respuesta a las preguntas del periodista Xavier Vinader. Desde que era niño, Rosa, la madre del Vaquilla, tuvo que deambular de un lado para otro, porque el padre biológico del chico nunca lo quiso reconocer. Cuando un gitano de Barcelona se casa con Rosa, da los apellidos al chaval. Pero durante un robo el hombre muere y Rosa decide que se va a unir a los amigos de su difunto marido para empezar a *dar palos* con los que mantener a su familia. Con el dinero que consiguen dejan la chabola y el Vaquilla comienza a estudiar. Pero pronto es expulsado, a pesar de ser buen estudiante, por el robo de material escolar para venderlo a un quiosquero a cambio de dinero y tabaco. Pronto la madre de Vaquilla cae presa y él tiene que irse a vivir con el tío Manolo, con el que aprende a conducir y vender chatarra. De ahí pasará a vivir con la tía Pena, que envía a los niños a robar para ganar dinero a cambio de protección, comida y techo. Su amigo Miguel vive las primeras aventuras delictivas con el Vaquilla. También su hermano mayor, Antonet, será compañero de robos cuando los negocios no vayan bien con la tía Pena. Cuando algunos de ellos caen en manos del juzgado de menores, la tía Pena tiene que viajar con los críos a Perpignan (Francia). Allí, Miguel y el Vaquilla trabajarán en el campo y en pequeños hurtos, también para la tía Pena. Un día reaparece por allí Antonet con otro amigo y sus novias. El Vaquilla decide entonces que se vuelve a Barcelona con ellos, pero por el camino son detenidos y llevados por primera vez al reformatorio, del que el Vacas no tardará en escapar. Y no será la primera vez, porque hasta los trece años, que decide actuar por su cuenta, entrará y se escapará de la institución de menores varias veces. Durante un tiempo también trabajará con su hermanastra Isabel y su novio Pencas, robando a los turistas de Llorens de Mar. Una de las veces que el Vaquilla pasa por el reformatorio es torturado y azotado por un cura que quiere rehabilitar al muchacho con mano dura. Consigue volver a escapar y ayudar a su hermanastra a salir del reformatorio de chicas, regentado por monjas. En una de sus últimas aventuras, ya viviendo en el barrio de La Mina, cuando es desalojado el poblado chabolista del Campo de la Bota, Pencas y el Vacas roban un coche. Durante la persecución, el coche salta por los aires y los dos jóvenes tienen que salir de él antes de que explote. Una vez en el suelo y herido, el Vaquilla es detenido a punta de pistola.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del Vaquilla contando su infancia a un periodista y al espectador
- Subtrama de la madre del Vaquilla, hasta que este decide independizarse con diez años.
- Subtrama de Antonet, el hermano mayor del Vaquilla, que entra y sale de la vida del protagonista.
- Subtrama de Miguel como principal amigo del Vaquilla, que se queda en Francia. Vacas va y viene de allí.

-Subtrama de tía Pena, que da cobijo y protección a los chicos a cambio de dinero y de su explotación.

-Subtrama de Isabel y Pencas (su novio) para realizar robos y *tirones* de bolsos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma dirige junto a su hijo esta película, quinta de la saga, en la que vuelve a mostrar su capacidad para planificar secuencias de persecuciones de coches de una manera bastante efectista y no usual en el cine español. La cámara se mantiene fija durante el film, excepto en los famosos y acostumbrados *zooms*, marca de la saga, y cuando la cámara va dentro de los coches en plano subjetivo de la persecución. También se utilizan varias panorámicas en plano general para mostrar las localizaciones, sobre todo costeras para los robos y las del Campo de la Bota para mostrar el entorno donde residen los personajes.

CÓDIGO SONORO

La música es un componente fundamental en esta quinta película de la saga *Perros Callejeros*. *Yo, el Vaquilla* tiene varios temas musicales, escritos y producidos especialmente para la realización del film. Los Chichos interpretan estos temas, que se hicieron rápidamente populares entre los jóvenes en España a mediados de la década de los ochenta. Además, se utilizan las bases musicales de dichos temas de forma incidental, en las persecuciones y cada vez que el Vaquilla se escapa del reformatorio. El sonido directo ofrece diálogos con voz *in* y *out*. El Vaquilla introduce la voz en *off*, que nos lleva a voz *in* cuando lo vemos en el presente durante la entrevista con el periodista.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante formada por cinco grandes *flashbacks* contados por el propio Vaquilla en el presente, primero a cámara, después a un periodista. El narrador es autodiegético individual en el Vaquilla.

PUESTA EN ESCENA

Los escenarios exteriores abundan más que los interiores. En los exteriores nos recreamos en las persecuciones, los *tirones* de los bolsos, el reparto del dinero de dichos bolsos, etc. Casi todas las secuencias en exterior son diurnas, excepto cuando roban la caja fuerte de la fábrica y el taxista los lleva hasta el Campo de la Bota. En las secuencias de interior, todos naturales, el Vaquilla y su familia o amigos preparan los atracos. También son relevantes el despacho del juez tutelar de menores, el despacho del director del reformatorio, y las celdas y la cocina de este

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

27 HORAS

Montxo Armendáriz



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Montxo Armendáriz

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1986

Reparto: Martxelo Rubio, Maribel Verdú, Jon Donosti, André Falcón, Josu Balbuena, Michel Duperrer, Silvia Arrese Igor, Antonio Banderas, Michel Berasategui, Ramón Barea, Esther Remiro, Francisca Montero, Pedro Basanta, Joseba Apaolaza, Mikel Garmendia

Duración: 88 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Montxo Armendáriz y Elías Querejeta

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Música: Ángel Illarramendi, Imanol Larzabal, Carlos Jiménez, Luis Mendo

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Drama sobre la delincuencia juvenil, el paro y las drogas. Jon, un muchacho de veinte años, se levanta a las siete de la mañana y a partir de ese momento podemos ver cómo vive la amistad, el amor, las relaciones familiares y su oscura pasión por las drogas.

ARGUMENTO

Jon es un joven sin trabajo y adicto a la heroína que vive con su tío. Ha dejado el instituto y se levanta todos los días a las siete de la mañana. Se acerca al puerto para que su amigo Patxi haga la vista gorda cuando roba una caja de pescado, que luego revende en el mercado de San Sebastián. Con el dinero conseguido, compra heroína que va a compartir con Maite, una joven a la que ama y que vive con Rafa, el camello que le proporciona lo que ella necesita. Jon va con su amigo Xavi a buscar trabajo como mozo de carga, pero siempre cogen a los mismos chicos, que están fuertes y parecen sanos y que además lo hacen por menos dinero. Jon va al bar donde suele comprar heroína y allí está Maite con Rafa. Los dos rivales por el amor de Maite juegan una partida al fútbol que gana Jon. Rafa se enfada porque no quiere darle la revancha. Más tarde, Maite y Jon van a visitar al tío de este, que trabaja en el acuario. Le pide dinero y este le presta dos mil pesetas. Maite lleva cuatro dosis que le ha dado Rafa, las cuentan una a una y se dan un largo beso, antes de prepararse una de ellas. Jon siempre lleva su jeringuilla en el paquete de tabaco. Luego recogen a Patxi a la salida del instituto y se van a pescar chipirones. Maite se siente mareada y deciden ir a la isla. Allí Maite se aleja de los chicos y pide estar sola. Ellos la respetan. Patxi aprovecha para decirle a su amigo Jon que no pueden seguir así, que van a acabar ciegos como Félix, otro amigo que se inyectó mucha heroína adulterada con glucosa. Jon le dice que hay cosas peores que pueden pasar. Como un mal presentimiento, Jon se acerca a Maite por detrás para darle una sorpresa cariñosa, pero la chica está mirando el mar con la vista perdida, está en estado de *shock*. Rápidamente la coge en brazos para llevarla a tierra. Por el camino, en la isla se cae el bolso de ella. En la barca, Maite solo abre los ojos un momento para mirar a Jon. Llegan a tierra y Maite sigue inconsciente. En el coche de un amigo la llevan al hospital. Allí está el hermano de Maite, que es médico. Le pide al chico que se marche. Jon no sabe qué hacer. Deambula solo por San Sebastián, rechazando la compañía de su amigo Patxi. Comienza el camino para la búsqueda de una dosis más. Jon primero irá a buscar a Xavi para que el camello le fíe. Pero no lo hace. Se encuentra a su tío que está de fiesta con unos amigos. Le vuelve a pedir dinero, pero ya no tiene. Luego va a buscar a Rafa, pero tampoco le fía, aunque camina con él por la calle. Jon telefona desde una cabina a Patxi para que llame al hospital, a él no le van a decir nada. En ese momento Rafa le propone venderle heroína, pero no a cambio de dinero sino de otra cosa. Jon vuelve a llamar a su amigo y le dan la noticia: Maite ha fallecido. Enfurecido, Jon arremete contra Rafa. Este se defiende. Jon comparte con Rafa la noticia, buscando compasión en el camello. Pero este se aleja, asustado. Jon se aleja triste. Va al restaurante de sus padres. Su madre le manda con la hermana pequeña un paquete de comida. Jon le pide a la niña las llaves de casa. Jon va a casa de sus padres a intentar robarles. Pero su hermana pequeña llega y le dice que no hay dinero en casa, que todo lo lleva su padre encima.

Le ofrece trescientas pesetas y pedirle por adelantado la paga a su madre. El chico se conmueve al ver a su hermana intentando ayudarlo, pero se va sin decirle adiós. Jon vuelve a casa de su tío, desesperado, y con los primeros síntomas del síndrome de abstinencia. Allí en la escalera está Patxi, esperándole. Suben juntos las escaleras. Jon recuerda que el bolso de Maite cayó al suelo en la isla. Desesperado, le pide a su amigo que le lleve, pero este se niega. Quiere ayudarlo a recuperarse, no a matarse. Lo deja dentro de casa y se lleva las llaves, cerrando por fuera. Jon pasa toda la noche sin dormir, con un fuerte *mono* de heroína. A las siete de la mañana, vuelve su tío de haber estado de fiesta. Jon sale corriendo a la calle y vuelve a buscar a Patxi en la lonja, tal y como hiciera ayer. Su amigo accede a llevarle a la isla; mientras va a por su barca, aparece el padre de Jon que ha venido a comprar pescado. Lo mira con tristeza, no dice nada. El chaval tampoco. En la isla, encuentran el bolso. De vuelta en la barca, Jon se va quedando dormido ante la angustia de su amigo Patxi, que no puede hacer nada para que no muera.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Jon y Maite, una pareja de heroinómanos en sus últimas 27 horas.
- Subtrama de la amistad de Jon con Patxi, que no es adicto, siendo este el único personaje con el que el protagonista consigue alguna comunicación.
- Subtrama de Rafa, camello y amante de Maite; antagonista junto con la heroína.
- Subtrama de la familia de Jon, de la que vive alejada, porque su padre le echó de casa al descubrir que robaba en el restaurante.
- Subtrama de la relación de Jon con su tío, quien le acoge en su casa y le protege para que no esté en la calle. Le da dinero hasta donde puede.
- Subtrama de la relación de amistad con Xavi, también adicto, que muestra la situación de los jóvenes en paro.
- Subtrama de la precariedad laboral en San Sebastián con los jóvenes en el puerto, *no future*, al igual que el conflicto de la *kale borroka* como marco de la historia.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Montxo Armendáriz utiliza una planificación sobria, sin estridencias ni efectismos. Un ritmo pausado donde lo importante es lo que dicen los personajes y sobre todo lo que callan. Los silencios son poderosamente dramáticos. La cámara se mueve lentamente en *travellings* frontales con mucha fuerza dramática o realizan contramovimientos también muy suaves, como cuando Jon le dice a Rafa que Maite ha muerto y los chicos se alejan uno del otro. *Travellings* en la lonja, mostrando un suelo húmedo; plano secuencia con grúa cuando Jon pasa el puente y llega hasta una barca para cruzar al restaurante de sus padres; cámara al hombro en la isla.

CÓDIGO SONORO

La música tiene un papel relevante en esta historia llena de miradas y silencios. Los personajes hablan lo necesario y callan demasiado ante sus propias miserias y destinos. Por eso, la música se debate entre tristes notas de piano, notas de guitarra eléctrica, solos de saxo y otras guitarras

eléctricas estridentes para los momentos de tensión. También se utilizan temas del grupo de *heavy rock* Barricada, que contrasta a la perfección con unos cánticos basados en varias voces masculinas de reminiscencias vascas y delatan la base iconográfica tradicional del lugar en el que se mueven los personajes y en el que la heroína ha irrumpido como una sombra de muerte. Las voces de los diálogos son *in* y *out*, y una curiosa voz *through* combinada con un *travelling* antes de que Maite se gira y nos descubre su frágil belleza.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante durante veintisiete horas. El narrador es autodiegético individual en Jon.

PUESTA EN ESCENA

La película está rodada sobre todo en exteriores. La fría San Sebastián se fotografía a un ritmo pausado, acorde con el tono de la película. El paseo marítimo; la lonja del puerto, lugar donde Jon intenta trabajar y salir adelante; la puerta del instituto, al que rechaza ir; También los bares de *pintxos* y cervezas por las mañanas y los pubs nocturnos; y la plaza donde los personajes beben de noche y se pasean los camellos. También la calle es lugar donde la Policía se enfrenta a los jóvenes *abertzales*. El mar y la isla suponen un posible camino, un futuro para los chicos que aprenden a pescar con Patxi, pero también la muerte, donde Maite muere de una dosis adulterada. Los interiores se reducen a la frialdad de la casa del tío de Jon y de la casa de Maite y Rafa, el camello, frente al interior de la cocina cálida donde la madre del chaval cocina con su hermana pequeña.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

EL LUTE. CAMINA O REVIENTA

Vicente Aranda



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Vicente Aranda

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1987

Reparto: Imanol Arias, Victoria Abril, Antonio Valero, Carlos Tristanchó, Diana Peñalver, Margarita Calahorra, Manuel de Blas, Luis Marín, Manuel Zarzo, José Manuel Cervino, Alicia Agut, José Luis Alexandre, Antonio Dechent

Duración: 115 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Joaquim Jordà, Vicente Aranda, Eleuterio Sánchez (basado en la autobiografía de Eleuterio Sánchez)

Fotografía: José Luis Alcaine

Música: José Nieto

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

En 1960, una familia nómada de cacharrereros, cuya situación económica es muy precaria, recorre Extremadura. La vida tan dura que llevan causa la muerte de la madre. El hijo, Eleuterio Sánchez ‘el Lute’ roba unas gallinas y es condenado a seis meses de cárcel. Años después, en 1965, tras el asalto a una joyería de Madrid, en el que muere el vigilante, es juzgado y condenado a muerte. Aunque la pena es conmutada por cadena perpetua, el Lute aprovecha un traslado para fugarse. Desde ese momento, será perseguido por la Guardia Civil.

ARGUMENTO

Eleuterio Sánchez recorre los campos de Extremadura con su familia merchera cuando su madre muere y deben enterrarla. Acostumbrados a ser expulsados de los pueblos y las ciudades, acampan con otros mercheros nómadas. Allí se enamora de Chelo, que tiene que huir de su familia porque no aceptan la relación, aunque en realidad ocultan que la chica había tenido una relación anterior y ella misma también se lo esconde a Eleuterio. Pronto Chelo queda embarazada y sigue vendiendo la quincalla que él trabaja con el metal. Durante una visita a un mercado de un pueblo, conoce al Flaco, un primo de Chelo; la guardia civil lo detiene acusándolo de robar una caja de caudales, de la que realmente no sabe nada; le fichan y le toman las huellas. Mientras vende quincalla, Chelo se pone de parto en plena calle y unas vecinas tienen que ayudarla a dar a luz. Cuando el Lute vuelve, ya ha nacido el niño, al que ponen de nombre José María. El Lute trabaja clandestinamente transportando sacos de café por la frontera cuando vuelve a encontrarse con el primo de Chelo. Es este quien le avisa de que la mujer ya había estado antes con otro hombre y se lo había ocultado. Chelo está vendiendo gallinas robadas en el mercado, una vecina la denuncia a la Guardia Civil y es detenida. Cuando Eleuterio también es detenido, la insulta en el mismo cuartelillo. La mujer, con el niño en brazos, se pone a llorar desesperada, no entiende lo que ocurre. Como no logra calmarse, el comisario pide que la lleven a su despacho. Allí le pegan. Cuando sale, el Lute le dice que no se preocupe, que ya no importa lo que haya pasado. Por el robo de las gallinas Eleuterio pasa seis meses en la cárcel. Cuando regresa al poblado chabolista donde vive su mujer con los padres de ella y el bebé, todos se ponen muy contentos. El Lute comienza la construcción de la chabola para su propia familia, pero, al no querer pagar un impuesto inventado por uno de los líderes del asentamiento, se la derriban. Raimundo, el marido de una prima suya, le anima a irse a vivir al barrio del Huevo. Allí, mientras el niño crece y Chelo se encarga de todo, Lute empieza a frecuentar el bar del Chato, junto a Raimundo y otro amigo, José María. Es el lugar donde organizan el robo de una joyería. Montados los tres en la moto de Raimundo, llegan hasta el escaparate de la joyería, que destrozan con dos ladrillos de una obra cercana. Al salir el vigilante de la tienda, y que no habían visto, José María forcejea con él y dispara una pistola que llevaba oculta a los demás. Los tres huyen en la moto con un botín escaso. Se enteran por la radio de que el vigilante ha muerto y se desesperan. Se mantienen ocultos durante varias semanas. Chelo está muy preocupada, porque sabe que ha ocurrido algo. Raimundo decide sacarse el carnet de conducir para irse lejos las dos familias con los hijos. Después de una práctica de conducir

desastrosa, se acercan a tomar una cerveza a un bar de Madrid, donde la Policía secreta les espera. En la huida, Raimundo tropieza con una niña que es alcanzada por un disparo de la Policía. El Lute es apresado entre policías y varios transeúntes que lo acorralan. Debido a varias huelgas y revueltas, el gobernador civil ordena que le den prioridad informativa a este asunto para así distraer a la prensa internacional, motivo por el cual el Lute se hace famoso. En el calabozo sufrirá todo tipo de vejaciones y torturas, desnudo y sin abogado que lo defienda, pero no revela quién de los tres asaltantes a la joyería mató al vigilante. En un careo con Raimundo, este le acusa directamente, aunque le pide perdón, ya que lo hizo porque pensaba que lo habían matado en el calabozo. A Eleuterio lo condenan a pena de muerte por el asesinato del vigilante. Pasa meses en una celda para presos peligrosos, donde está a punto de perder la razón, hasta que le conmutan la pena capital por perpetua con un mínimo de treinta años. Es trasladado a una cárcel donde conoce a Rufino, que le enseña a sobrevivir allí y le proporciona una llave para una futura fuga. Rufino sale de prisión y va a visitar a Chelo. Cuando ella visita al Lute en la cárcel, le dice que ella hará lo que haga falta para ayudarle en la fuga y que su antiguo compañero de cárcel no aparece. El Lute no quiere implicarla, le dice que Rufino se encargará y que vaya a Salamanca a buscarle cuando se fugue. Pero, cuando ella sale de la visita, este la espera fuera, pues han comenzado una relación. El Lute aprovechará un traslado en tren para abrir las esposas con la llave que consiguió y tirarse del tren. Herido, deambulará por el campo, se alimentará de carne cruda y se esconderá en los graneros. Entre las ciudades de Salamanca, Palencia y León, un dispositivo de quinientos guardias civiles le dará alcance finalmente, tras robar una moto y a tan solo treinta kilómetros de Salamanca. Sobre la famosa y mediática fotografía del Lute herido en el brazo y custodiado por dos guardias civiles, recreada por Imanol Arias para el film, una voz en *off* relata las interminables condenas a la que será sometido y que finalmente no cumplirá, “pero que eso ya es parte de otra historia”.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del Lute aspirando a recuperar su libertad.
- Subtrama de amor con Chelo y su vida familiar.
- Subtrama de delitos con sus dos amigos, Raimundo y José María.
- Subtrama de la lucha interna del Lute con las normas, incluidas las de los mercheros, como cuando se enfrenta al Colorao o a la familia de Chelo.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Vicente Aranda realiza una planificación sobria, utilizando en alguna ocasión *travellings* suaves, con corrección de paneos leves también; varios *travellings* frontales y planos enteros mostrando las torturas; planos detalle durante las ensoñaciones o los delirios en la cárcel; y grandes planos generales para mostrar los campos. Uso especial del contraluz para mostrar interiores oscuros, en los presidios y en el interior de la chabola.

CÓDIGO SONORO

La música es de tipo incidental, en la que los instrumentos de cuerda tienen gran relevancia. Un tema musical importante, seña de identidad de la serie, es el ejecutado con violonchelo, percusión y toques de flauta. El sonido directo proporciona voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en el Lute.

PUESTA EN ESCENA

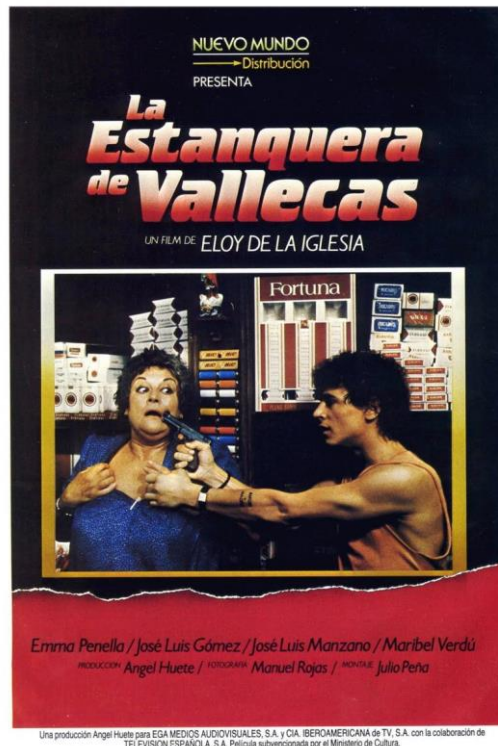
La película equilibra el número de secuencias de interior con las de exterior, tanto día como noche. Todos los escenarios son naturales. Hay un especial cuidado en la elección de las calles de Madrid con objeto de que representen de forma natural el año 1960, ya que en entorno rural es más sencillo. Los escenarios campestres del principio dan paso a los asentamientos chabolistas después, para volver a tomar trascendencia en la huida del tren. Las escenas de tortura en la cárcel tienen una iluminación cenital que aumenta el dramatismo.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

LA ESTANQUERA DE VALLECAS

Eloy de la Iglesia



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Eloy de la Iglesia

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,37. Normal

Año: 1987

Reparto: Emma Penella, José Luis Gómez, José Luis Manzano, Maribel Verdú, Fernando Guillén, Jesús Puente, Antonio Gamero, Azucena Hernández, Simón Andreu, Nieve Parola, Antonio Iranzo, Tina Sainz, Juana Ginzo, Pedro de Frutos, Chari Moreno, Mabel Ordóñez, Coral Pellicer, José Luis Fernández 'Pirri'

Duración: 104 min.

Género: Comedia

Color o B/N: Color

Guión: Eloy de la Iglesia y Alonso de Santos (adaptación teatral de Alonso de Santos)

Fotografía: Manuel Rojas

Música: Patxi Andión

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Leandro, un albañil en paro, y su amigo Tocho intentan atracar un estanco del madrileño barrio de Vallecas, pero la señora Justa, la estancuera, se lo impide alertando a los vecinos, que avisan a la Policía. Mientras tanto, dentro del estanco, el enfrentamiento entre los dos amigos y sus *rehenes*, la estancuera y su sobrina, va relajándose y una incipiente simpatía surge entre ellos.

ARGUMENTO

Leandro (José Luis Gómez) y Tocho (José Luis Manzano) salen del Metro y se dirigen a una plaza del barrio de Vallecas donde hay un estanco. Entran en él a punta de pistola y navaja para robar el dinero que tengan recaudado. La estancuera (Doña Justa, interpretada por Emma Penella) se rebela contra ellos en nombre de su difunto marido, que era guardia civil, y comienza a gritar desesperada. De la trastienda aparece su sobrina Ángeles (interpretada por Maribel Verdú), que acude asustada en su ayuda. Ante los gritos de la señora, Leandro le da un golpe en el estómago para reducirla. Los atracadores cierran el estanco y se atrincheran en él tomando de rehenes a las dos mujeres. Rápidamente los vecinos empiezan a preocuparse por el inusual cierre. Llamam a la Policía, que pronto rodea la puerta del estanco. El farmacéutico habla con sus amigos para preparar el grupo vecinal e intervenir. Pero casi enseguida aparecen los antidisturbios y desalojan la plaza con las porras. Para que la estancuera no fallezca piden un médico que la atienda. En el exterior, pronto llegan las televisiones, tanto la estatal como las primeras televisiones privadas, como Antena 3. La Policía trae un médico que entra en el estanco para atender a la estancuera, pero resulta ser un policía camuflado. Cuando Doña Justa ve en el maletín del policía una pistola, arremete contra él con una maceta y se hace con el arma. Comienza a disparar contra las lámparas y los cuadros, provocando el pánico tanto dentro como fuera del estanco. Mientras tanto en la calle, ha llegado el comisario que toma el mando de la situación. Amenaza a través del megáfono con las condenas a las que pueden enfrentarse si no cooperan. Dentro, Doña Justa y Ángeles se dan cuenta de la penosa situación en la que se encuentran los atracadores, nada profesionales, y deciden que van a pasar dentro, a la trastienda. Comienzan a jugar a las cartas. Se distiende el ambiente y, ante la tensión, deciden poner un pasodoble y beber chinchón. Conversan sobre sus vidas y los problemas de la difícil situación en la que viven, en el barrio de Vallecas y la periferia de Madrid. El policía ha conseguido desatarse con una cerilla y prende fuego a una cortina. Todos salen de su improvisada fiesta y consiguen apagar el fuego. Pronto también llegará el delegado del Gobierno, en una clara reinterpretación de Alfonso Guerra, para ayudar a convencer a los secuestradores. Uno de los periodistas le pregunta por el valor de su intervención de cara a la campaña electoral, ya que además la plaza está empapelada de propaganda política por las próximas elecciones. Los vecinos, que han sido desalojados, comienzan a gritar y a protestar desde los balcones sobre la desigualdad de oportunidades, la corrupción... En el interior del estanco, Doña Justa cura las quemaduras a Leandro, mientras Ángeles y Tocho empiezan a conocerse y a enamorarse. La chica no quiere que se lo lleven preso. Mientras el comisario esnifa en su coche algo de cocaína, decide que se va, dejando allí a los policías que llegaron al principio. Ya de noche todo parece

calmarse, por lo que el policía camuflado aprovecha para fugarse. Por la mañana Leandro y Tocho discuten el porqué están en esa situación. Tras esto, los amigos deciden entregarse, en medio de la protesta de los vecinos por el trato que se les está dando. Ante el acoso de la prensa, Leandro arremete contra los periodistas gritando y tirando las cámaras. Mientras Doña Justa y Ángeles lloran por el final de los dos hombres, Tocho se da la vuelta para decirle a la chica que el domingo volverá a buscarla. Cuando todos se han ido, la estancuera vuelve a abrir el estanco al público y se lleva a su sobrina en un sollozo constante.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

-La trama principal es la de Leandro y Tocho, que intentan sobrevivir al atraco que ellos mismos han organizado, teniendo que secuestrar a Doña Justa la estancuera y a su sobrina Ángeles.

-Subtrama de Doña Justa y Ángeles, que acaban padeciendo el síndrome de Estocolmo con los atracadores.

-Subtrama de la Policía, representada en el sargento y el comisario, para resolver el atraco sin heridos y sin repercusión mediática ni política.

-Subtrama de Maldonado, un policía camuflado de médico para atender a la estancuera, y que se convierte en el tercer rehén, representando al poder corrupto dentro del estanco.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Eloy de la Iglesia utiliza una fotografía que es constante en su filmografía, el uso del primer plano yuxtapuesto a otros del mismo valor, cargado de subtexto y emociones; así como el *zoom in*, en esta ocasión llegando al plano detalle de boca y ojos. La cámara al hombro también se usa en los planos de exterior antes de llegar al estanco y en el metro, hiperbolizando su intención de realidad, además de en el baile de pasodoble; y algún plano subjetivo con la misma intención; *travellings* frontales para la reagrupación de personajes, planos secuencia de generales picados a planos medios laterales en el interior del estanco; uso de la cámara lenta en la pelea final entre Leandro y Tocho.

CÓDIGO SONORO

La banda sonora está compuesta por la música incidental de Patxi Andión, además de un tema original interpretado por él mismo, *La estancuera de Vallecas*. La música está compuesta con guitarra eléctrica y solos de batería en los momentos de tensión, a veces con guitarra flamenca con intenciones castizas y toques de saxo, que representa la melancolía del Madrid suburbial. La música diegética pertenece al pasodoble *Suspiros de España*. La mayoría de los diálogos provienen del sonido director aportando voz *in* y *out*. Algunas voces están dobladas.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia adelante durante el paso de unas horas, desde que comienza el atraco hasta que termina. El narrador es autodiegético variable en Leandro y Tocho por un lado, y la estanquera y su sobrino por otro.

PUESTA EN ESCENA

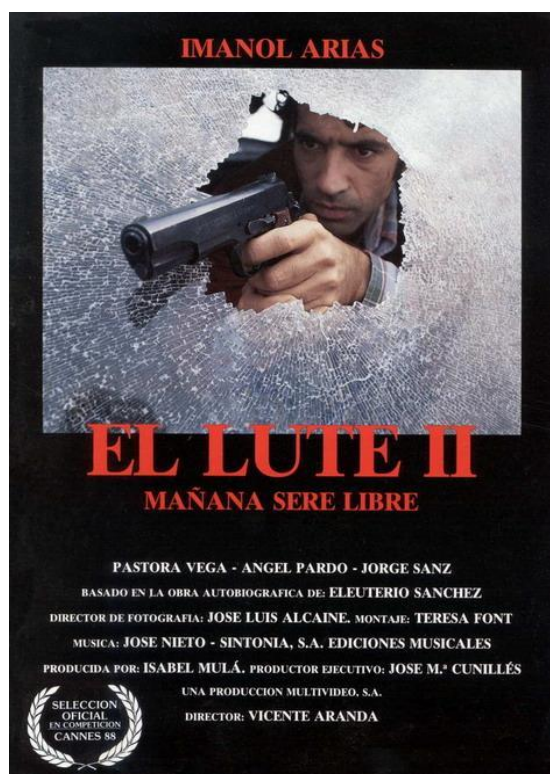
La puesta en escena de la película se basa en dos espacios fundamentales: el interior del estanco y el exterior de la plaza frente al mismo, donde se produce el asedio. Interesante resulta la manera en que la plaza está literalmente empapelada por los carteles de políticos en campaña: Felipe González, Adolfo Suárez, Manuel Fraga y en especial uno de Santiago Carrillo, cuya cabeza es sustituida por un policía que, con un silbato, inicia la represión policial para desalojar la plaza. El interior es construido en plató, dividido en dos espacios a su vez, el estanco, donde se desarrolla el primer acto, y la trastienda, donde tiene lugar el segundo acto. Más tarde, en el tercero, todos suben a la casa particular de la estanquera, también interior construido, donde termina el film.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

EL LUTE II. MAÑANA SERÉ LIBRE

Vicente Aranda



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Vicente Aranda

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85 Panorámico

Año: 1988

Reparto Imanol Arias, Jorge Sanz, Pastora Vega, Ángel Pardo, Blanca Apilánez, Silvia Rodríguez, Terele Pávez, Antonio Dechent

Duración: 120 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Joaquim Jordà, Vicente Aranda, Eleuterio Sánchez (basado en la autobiografía de Eleuterio Sánchez)

Fotografía: José Luis Alcaine

Música: José Nieto

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

El Lute lucha denodadamente por su vida y su libertad. Su sueño de vivir como los payos es tan fuerte que nada puede detenerlo. El reencuentro con su familia, tras escapar del penal del Puerto de Santa María, es el comienzo de una continua huida.

ARGUMENTO

En la Nochevieja de 1970, el Lute se fuga del penal del Puerto de Santa María. Mientras un fuerte operativo de la guardia civil le busca, él se esconde entre los árboles. Se refugia con sus hermanos en Sevilla, que le ayudan a escapar. Como se sienten vigilados, llevan sus pasos hasta Málaga, a la barriada de Mangas Verdes. Allí, el Lute cambia por primera vez de aspecto y se hace llamar Mayo. Enseña a leer y escribir a la familia, que son su hermana Esperanza, su hermano Toto, su hermano Lolo y su mujer María y sus dos niños. El Lute vuelve a encontrarse con el Flaco, primo de Chelo, su primera mujer. Al parecer vive en Valencia, alejada de sus hijos, que viven con los abuelos maternos en la chabola del barrio de La China en Madrid. En mitad de la noche, el Lute se lleva a sus hijos ante los gritos desesperados de la abuela. Preparan un golpe a un banco de Antequera (Málaga) del que sacan una caja fuerte que consiguen abrir con un soplete. Está llena de dólares y marcos y, en un intento de cambiarlos por pesetas en un banco de Cártama (Málaga), es descubierto y tiroteado, aunque finalmente logra escapar. Tras varios días, regresa a casa sangrando por el hombro. Su hermana lo cura, y decide que debe irse y esconderse, pero Lolo y Toto no quieren dejarle solo, así que huyen con él en coche hasta Sevilla. Por el camino saltan un control de la Guardia Civil, en el que también son tiroteados, por lo que deciden conducir por caminos de tierra hasta Alcalá de Guadaíra. Justo antes de llegar al pueblo, un helicóptero los intercepta y los persigue. Los tres hermanos se refugian en unas ruinas y son asediados por un operativo de tres mil guardias civiles, pero consiguen huir y esconderse en las alcantarillas. Allí reciben noticias de las mujeres; parece que han dejado de vigilarlas. Lolo, en un ataque de ansiedad, pide salir de allí como sea. Vuelven a Dos Hermanas, y descubren que las mujeres han sufrido un infierno y que sus hijos han sido trasladados a un reformatorio. El Lute, teñido de pelirrojo y con grandes gafas, traje y corbata, compra una casa en el Albaicín en Granada. Allí le pide a su familia llevar una vida lo más discreta posible. Ahora se hace llamar Don Manuel. Pero Toto quiere casarse con una gitana que vive en un campamento en las afueras. Aunque Esperanza y María no quieren, el Lute accede, y además allí conoce a Frasquita, una joven gitana, con la que acaba casándose por el rito del pañuelo. En plena boda, el Lute se enfada cuando un grupo de mujeres le descubren la pistola que lleva, coge a Frasquita en brazos y se la lleva a casa. Una mujer del poblado cree reconocer a Esperanza, de su estancia en la cárcel de Málaga. Más tarde, todos los invitados a la boda asedian la casa del Albaicín, buscando la boda no celebrada. Esto hace que en los días siguientes la Guardia Civil merodee por el barrio en busca de información. La familia entera huye en dos coches, va camino de Valencia, pronto tiene que abandonar a uno y subirse todos en el otro. Por el camino, al saltarse de nuevo un control, son tiroteados por la Guardia Civil. Refugiados en el campo, el Lute les pide continuar solos. Se separan. Esperanza y María, con los niños de esta,

cogen un taxi para volver a Sevilla. Pero el taxista sospecha y las lleva directamente al cuartelillo. Esperanza es interrogada por la Guardia Civil, pero no dice dónde está su familia fugada. El resto se ha refugiado de nuevo en las alcantarillas de Sevilla durante largo tiempo. Finalmente, se instala en un piso, con otra identidad. Pero Lolo vuelve a sufrir una crisis al pensar que su mujer y su cuñada están en una cárcel de Valencia y sus hijos en un hospicio, y en un ataque de ira sale a la calle para ir a buscarlas. El Lute va tras él y alrededor de los dos hermanos hay desplegado un dispositivo policial para capturarles. En él muere Lolo de un tiro en la mejilla y el Lute es capturado definitivamente en 1973. Una voz en *off* nos recuerda que será amnistiado en 1981 y hoy lleva una vida normal, como un ciudadano más.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de el Lute por no perder su libertad y huir con su familia, que no quiere abandonarle.
- Subtrama de fraternidad con sus hermanos Lolo, Toto y Esperanza.
- Subtrama de amor del Lute con Frasquita, una joven gitana.
- Subtrama del Lute por recuperar a sus hijos que tuvo con Chelo.
- Subtrama de Lolo para encontrar compañera.
- Subtrama de Lolo en lucha por no perder los estribos y por no querer estar huyendo ni separado de su mujer y sus hijos, aunque nunca quiere abandonar al Lute a donde quiera que vaya.
- Subtrama del Gobierno para no quedar en ridículo utilizando operativos de tres mil hombres para capturar a uno solo, y nunca con éxito.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Vicente Aranda continúa en esta segunda parte una planificación sobria, utilizando en alguna ocasión *travellings* suaves, con corrección de paneos leves también, y varios *travellings* frontales, en la boda y en las cloacas, o cuando le acorralan el coche y le disparan muchos hombres alrededor; grandes planos generales para mostrar los campos y los caminos. Y uso de helicópteros para planos aéreos.

CÓDIGO SONORO

La música es tipo incidental, en la que los instrumentos de cuerda tienen gran relevancia. Un tema musical importante, seña de identidad de la serie, es el realizado con violonchelo, percusión y toques de flauta, y en esta segunda parte se añade además piano. El sonido directo proporciona voces *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es autodiegético individual en el Lute.

PUESTA EN ESCENA

La película muestra más escenarios en exterior que en interior; los exteriores que marcan las huidas y las persecuciones, así como los asentamientos de los gitanos, donde el Lute y Toto buscan a sus novias gitanas; o los campos y los caminos por donde discurren los coches cuando escapan. Los interiores son naturales, se reparten entre las casas del Lute en Sevilla, Málaga y el caserón de Granada, donde finalmente celebran la boda. En este film se añaden además las cloacas de Sevilla donde vive un tiempo la familia.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

MATAR AL NANI

Roberto Bodegas



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: Roberto Bodegas

Formato: 35mm

Ventana: 1:2,35. Scope

Año: 1988

Reparto: Frederic Deban, Damián Velasco, José Pedro Carrión, Eulalia Ramón, Chema de Miguel, Fermí Reixach, Albert Vidal, Antonio Dechent

Duración: 117 min.

Género: Drama

Color o B/N: Color

Guión: Vicente Escrivá

Fotografía: Fernando Arribas

Música: Antón García Abril

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Al final del Gobierno de la Unión de Centro Democrático, algunos policías al mando del comisario Manuel Soto, y con la colaboración del joyero Molero, montan un grupo de

atracadores que roba joyerías con total impunidad para ellos. Entre sus miembros se encuentra Santiago Corella ‘el Nani’.

ARGUMENTO

Santiago Corella ‘el Nani’ es ya un nombre mitificado por el público. Lleva el sello inconfundible de los marginados, de los perdedores, de los que juegan con cartas marcadas por sus enemigos. Él cree que domina su vida, pero la vida de Nani está ya previamente decidida por otros. Al final del Gobierno de la UCD, algunos policías, al mando del comisario Manuel Soto, con la colaboración del joyero Molero, montan un grupo de atracadores que roban joyerías con total impunidad. Tras el triunfo en las elecciones de 1982 del PSOE, el nuevo ministro del Interior dice que no pueden seguir cometéndose robos a joyerías sin encontrar a los ladrones ni recuperar el botín. Mientras los demás desaparecen, el Nani y su compañero Teo cargan con las responsabilidades y mueren durante un interrogatorio en la Dirección General de Seguridad, hecho nunca admitido por las autoridades. La mujer del Nani, Lola, y su hijo pequeño nunca recibieron una explicación por la desaparición. La historia del Nani, un delincuente juvenil de los años de la transición, cuya desaparición en una comisaria tras un interrogatorio aún no ha sido aclarada, es llevada a la pantalla por Roberto Bodegas, poniendo el acento en la denuncia de la brutalidad policial y especulando con el desenlace de la historia. Una historia que mezcla denuncia política y crónica social de una época.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la del Nani y los negocios con Molero, que dan un cambio en su vida.
- Subtrama del amor del Nani por su mujer Lola y el hijo de ambos.
- Subtrama de amistad con Teo, compañero de negocios y gran amigo.
- Subtrama de la corrupción policial y todo el entramado.
- Subtrama de Molero, que es parte de la corrupción político-policial, pero además proveedor del Nani de robos y atracos varios.
- Subtrama de Gálvez y Dechent, que ejecutan el trabajo sucio de la Policía torturando a los chicos.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

Roberto Bodegas utiliza planos generales, enteros y planos medios en planos-contraplanos de conversaciones. No hay muchos primeros planos que no sean del protagonista. Los movimientos se limitan a *travellings*, sobre todo frontales en la mayoría de casos en que la cámara se mueve, que no son muchos. Solo dos planos secuencia de planificación móvil en el atraco al supermercado del principio, y sobre la grúa en León, donde tiran el botín del oro.

CÓDIGO SONORO

La música es de tipo incidental y se vuelve frenética, e incluso arrítmica y estridente, especialmente en las secuencias de montaje de los atracos, tanto en las llevadas con éxito como

posteriormente en las que suponen una trampa y los policías atacan. Un tema sí es diegético, el *Capricho español* de Rimsky Korsakov mientras torturan al Nani, una perfecta simbología para el que se considera el último desaparecido de la democracia española.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante. El narrador es por un lado autodiegético variable en el Nani (junto a su mujer y a Teo) y, por otro, los policías y políticos corruptos en varios personajes.

PUESTA EN ESCENA

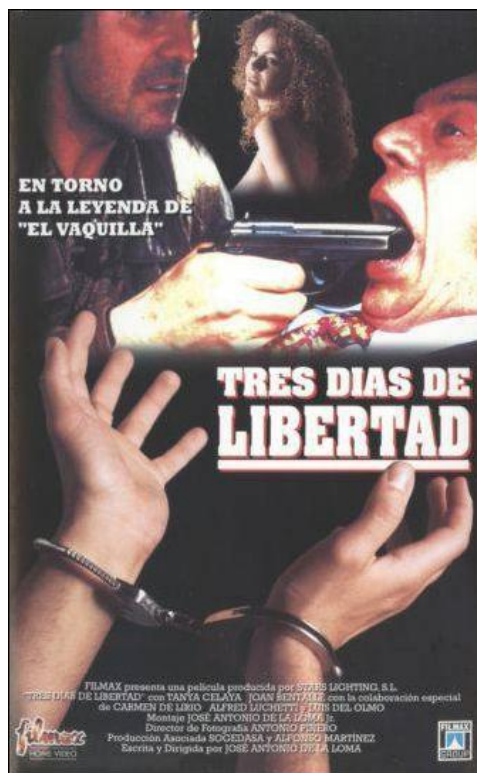
La película alterna secuencias en exteriores con interiores. Aunque predominan las escenas diurnas, también hay algunas nocturnas. Los atracos son todos a plena luz del día, excepto el de León. Todos son interiores naturales, excepto en las escenas de torturas, que son construidos. También se ruedan muchas escenas en interiores de coches.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	X
PROSTITUCIÓN	X
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	X
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	X

TRES DÍAS DE LIBERTAD

José Antonio de la Loma



ASPECTOS TÉCNICOS

FICHA TÉCNICA

Dirección: José Antonio de la Loma

Formato: 35mm

Ventana: 1:1,85. Panorámico

Año: 1995

Reparto: Joan Bentallé, Tanya Celaya, Enric Arquimbau, José María Blanco, Neus Cano, Pep Castells, Carmen de Lirio, Albert Dueso, María José Lavilla, Quim Lecina, Xavi Lite, Alfred Lucchetti, Daniel Medrán, Luis del Olmo

Duración: 105 min.

Género: Drama. Acción.

Color o B/N: Color

Guión: José Antonio de la Loma

Fotografía: Antonio Piñero

Música: Josep Mas

ASPECTOS TEMÁTICOS

SINOPSIS

Juan 'el Gato', un conocido delincuente con una larga condena por cumplir, sale de la cárcel con motivo de un permiso de tres días de duración. A las pocas horas de salir, un abogado compinchado con el comisario de policía propone a Tony, hermano del Gato, que den un último golpe que en teoría no puede fallar, ya que está muy bien amañado, aunque todo esto se trastoca cuando el Gato se enamora de Aurora.

ARGUMENTO

Juan 'El Gato' lleva catorce años en la cárcel. Debido a su buen comportamiento y a la intervención de su padrino legal y de su asistenta social, con la que tiene una relación pasional, consigue un permiso de tres días de libertad. A pesar de la atracción entre el delincuente y su asistenta social, su idea principal es casarse con su novia que lo visita periódicamente en la cárcel, conseguir el indulto definitivo y entonces formar una familia. Pero cuando Juan sale descubrimos que tiene preparado un golpe en connivencia con su antiguo abogado y sus hermanos, que viven en casa de la madre de la familia. Cuando su novia y Juan llegan a la casa materna, allí también hay un amigo de la familia con su hija Aurora. Juan y la chica se enamoran, a pesar de que siempre su prometida está cerca. Su propia novia es sometida a las preguntas de Rosa, la asistenta social, acerca del conocimiento que tiene, puesto que va a casarse con el segundo delincuente más famoso de España, después del Lute. En la casa tienen un gran alijo de cocaína. Mientras tanto, Juan y Aurora se enamoran. Pero el segundo día llegan los periodistas a la casa materna con el consiguiente enfado de los hermanos de Juan, porque allí mismo guardan la droga, además del golpe que tienen preparado. El hermano de Juan, Tony, está en cama. Tiene sida y está esperando el momento de su muerte. Recibe las visitas de su novia, a la que también ha contagiado. El padrino de Juan le avisa a su tutorizado legal de que le están tendiendo una trampa, que tenga cuidado sobre lo que hable con los periodistas y otros. También en este momento le dice que se cuide de no ser otro Nani, por las noticias de su desaparición reciente. La prometida de Juan, por su parte, está muy enfadada, porque ha notado la manera en que se miran Juan y Aurora. Finalmente estos comienzan una relación y, aunque en principio él pensaba volver a la cárcel, ahora decide escaparse a Marsella con su nuevo amor. Durante el trayecto escucha en la radio que durante el atraco al banco, su hermano ha muerto. Entonces deciden dar media vuelta. Juan acude a su tío para que le ayude. Le da un arma. Juan va en busca del inspector que le ha tendido la trampa y ha dado el chivatazo, y le dispara en la nuca. Al día siguiente, jueves, Juan vuelve a la cárcel, acompañado de su padrino y su prometida. Todos parecen estar muy contentos de que Juan vuelva y le agradecen que lo haya hecho, a pesar de los tres días de libertad que ha disfrutado, en los que no ha parado de delinquir, incluso matando a un hombre para vengar a su hermano. Al llegar a la cárcel, quien se muestra más receptiva con el delincuente es su asistente social, cuando él se acerca a susurrarle al oído que viene a saldar la cuenta pendiente. Quien no parece alegrarse mucho de esta situación es su novia y prometida, que observa la escena horrorizada.

TEMÁTICAS: TRAMAS Y SUBTRAMAS

- La trama principal es la de Juan 'El Gato' que durante un permiso de tres días de la cárcel ha preparado un atraco con su hermano y su abogado.
- Subtrama de amor entre Juan y su novia, que le acompaña durante el permiso.
- Subtrama de sexo y pasión con Rosa, la asistente social de Juan.
- Subtrama de la protección que le proporciona su padrino y tutor legal, que confía en él.
- Subtrama de Tony, el hermano de Juan que está muriendo de sida.
- Subtrama de Aurora, la hija de un amigo de la que se enamora durante ese fin de semana.
- Subtrama de Chuzo, el policía corrupto que quiere tender una trampa a Juan.

ASPECTOS FORMALES

CÓDIGO VISUAL

José Antonio de la Loma vuelve a utilizar el *zoom* de forma insistente, en este caso incluso en conversaciones de varios personajes. Desde planos enteros a primeros planos con *zoom in* y *zoom out*. Las panorámicas horizontales también son las más usadas. Hay dos *travellings* laterales de acompañamiento.

CÓDIGO SONORO

La música es de tipo incidental, con una composición de teclado y sintetizador, además de guitarra eléctrica. El sonido directo proporciona diálogos con voz *in* y *out*.

CÓDIGO SINTÁCTICO

La estructura narrativa es de tipo lineal hacia delante durante los tres días de permiso. El narrador es autodiegético individual en el Gato.

PUESTA EN ESCENA

La película transcurre en su mayor parte en la casa de la madre de Juan 'El Gato', un caserón a las afueras de Barcelona, interior natural; así como en las dependencias de la Policía y del comisario. También los exteriores naturales tienen relevancia, como bosques, playas, en continuo contraste con la falta de libertad del chico, representada por la cárcel, una combinación de interiores naturales como los pasillos y entrada, con interiores construidos para los despachos y las celdas.

VARIABLES DESCRIPTORES

SUICIDIO	
HOMICIDIO POR PIEDAD	
VENGANZA Y DUELO	X
DIVORCIO	
ADULTERIO	X
RELACIONES SEXUALES ILÍCITAS	
PROSTITUCIÓN	
ATENTAR AL MATRIMONIO O FAMILIA	
PERVERSIONES SEXUALES	X
TOXICOMANÍA, ALCOHOLISMO	

5.1.1. Reflexiones al cuerpo de estudio

Dividiremos estas reflexiones en los apartados temporales que nos propusimos metodológicamente con el fin de hacer más comprensible el mapa del fenómeno *quinqui exploitation*:

- 1959-1961. Precursoras y protogenéricas.
- 1970-1977. Influencias de indicios de criminalidad juvenil.
- 1978-1985. Fenómeno *quinqui exploitation*. Desarrollo del ciclo.
- 1986-1989. Declive del subgénero. Desaparición.

Pasemos a desarrollar cada uno de los espacios temporales:

1959-1961. Precursoras y protogenéricas:

Las tres primeras películas que analizamos suponen al fin una nueva opción, tanto para cineastas como para espectadores, de un cine nuevo. El cine español tomaba así otro rumbo, otro camino hacia las posibilidades semánticas de la construcción fílmica. Encontramos en *Los golfos* (1959) de Carlos Saura y en *Los chicos* (1959) de Marco Ferreri un realismo sin concesiones, especialmente en esta última, en la que se muestran muchos aspectos que a primera vista hacen reflexionar, incluso hoy, acerca del gran valor testimonial de la España de 1959 que ofrecen estas películas, y pese a los controles censores que padecieron en ese momento. En ambos filmes, la tauromaquia es un motivo de fondo, con el que sus protagonistas sueñan a fin de tener un futuro mejor para ellos y para sus familias.

Los golfos representa un alegato de las necesidades de unos jóvenes sin futuro, que viven en un Madrid periférico, de suburbio y chabolismo, razón por la que asistimos a una constante exhibición de robos y hurtos, incluso con violencia y muerte (particularmente la de Paco, que se esconde de la Policía en las alcantarillas y acaba muriendo allí solo), para ayudar a Juan a ser torero, aunque finalmente no servirá de nada, pues el aspirante demuestra que no tiene aptitudes para serlo y sus amigos acabarán presos. Hay que señalar que, de estos golfos, no todos son delincuentes. La violencia no proviene del grupo, sino de la juventud fuera de la ley de finales de la década de los 50.

En el caso de *Los chicos*, la pandilla de amigos pertenece a la clase media (media baja, media y media alta). Los chicos viven en el centro de Madrid, pero parecen estigmatizados por el mismo *no future* que sus pares de edad en el arrabal de la película de Saura. En la de Ferreri, también quieren ayudar a su amigo a ser torero, pero en ningún momento se plantean delinquir para ayudarle. Por eso son simplemente chicos y no golfos. Mas la cuestión de fondo que se plantea es que el futuro no existe para ninguno, transitando todas las posibilidades de sus respectivas edades y de la situación económica de sus familias. Así se demuestra con el estudiante que trabaja en el quiosco que va a heredar de su jefe lisiado en la Guerra Civil, va a operarse y muere; y con el que es mecánico e invita a los amigos a gaseosa, manifestando su machismo con el grupo de chicas con las que salen. Lo que identifica a estos jóvenes, además de la edad, es la incomunicación y la desconfianza entre ellos, pues no son capaces de confesar sus inquietudes y anhelos, solo el espectador las conoce y se frustra con ellos en ese *travelling* final de lluvia constante que frustra la corrida de toros, en la que uno de los chicos pensaba tirarse de espontáneo. En definitiva, simbolizan esa juventud de finales de los 50 que permanecían dentro de la ley.

En cambio, los golfos sí muestran absoluta lealtad y confianza entre ellos, tanta que pagan con el precio de la muerte y la cárcel. Dos juventudes bien distintas, de diferentes ámbitos, pero que se enfrentan con la misma negación de futuro. Dos caras de la misma moneda.

En la película de Ignacio F. Iquino, *Juventud a la intemperie* (1961), se desarrolla el mismo tema, pero lo que propone su realizador, en cambio, es un nuevo discurso, fresco, dinámico y más internacional. Se trata de una *beatnik film* inglesa o una *juvenile schlocks* o un *teen crime* americanas, pero castiza y trasladada al escenario propio de Madrid o Barcelona. Resulta llamativo ver cómo esta película de intenciones más internacionales, por ejemplo en la elección de la banda sonora a golpe de *rock* y *blues*, supone un nuevo discurso formal, propio de las producciones de IFI, emblemática productora de las películas policíacas de los años cincuenta que acabarían agotándose en 1965. Las fechorías de ladrones al uso irán derivando hacia la representación de la delincuencia juvenil, propia de otras cinematografías que mostraban a jóvenes subversivos rebelados contra sus padres y contra el sistema que los asfixia. *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) era el paradigma a imitar y en esta *Juventud a la intemperie* vemos los primeros pandilleros organizados como tal, a diferencia de *Los golfos* o *Los*

chicos. Del mismo modo que la generación de James Dean quería distanciarse de las acciones de sus padres en la Segunda Guerra Mundial, en esta película de Iquino descubrimos la inscripción pintada en la pared del club de baile: “No queremos saber nada de lo ocurrido por culpa de nuestros padres”. Sin duda toda una declaración de principios de una generación que se rebela, a golpe de *rock* y alcohol principalmente, contra la época de opresión que le ha tocado vivir. También en esta película contemplamos la primera escena en la que un protagonista compra droga en un bar. Los vicios y las “malas conductas”, como reza la voz en *off* del principio del film, junto a un texto de José Antonio Primo de Rivera, aclaran fehacientemente cómo estos jóvenes se descarrían frente a la atónita mirada del Estado, que pondrá a cada criminal en su lugar. Sutilmente, en esta película de Iquino se insinúan dos críticas sociales que luego se desarrollarán de modo exponencial en el *quinqui exploitation*. A pesar de ser una película anexa al régimen, por su voz en *off* y el texto de Primo de Rivera, el comisario padre del protagonista se hace eco, por un lado, de los métodos para interrogar a los criminales comunes, que no tendrá más remedio que *usar* con su propio hijo, y por otro lado relaciona el aumento de los delitos con los problemas de la vivienda, diciendo literalmente: “Los realquilados viven como arenques, hacinados unos sobre otros”.

Las principales capitales de España a finales de la década de los 50 presentaban una circunstancia común: el éxodo de población rural a las ciudades en busca de nuevas oportunidades, ya que el sistema agrario comenzaba a generar desempleo. Esa masificación urbana, que empezaba a despuntar en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y a la que Iquino sugiere como causante de la criminalidad, se amontonaba ya en el arrabal y la periferia de las ciudades en zonas deprimidas y marginales, como podemos ver en este primer conjunto de películas.

Luego vendrán los planes urbanísticos para intentar paliar el chabolismo de extrarradio con la creación de masificadas construcciones de realojamiento, un urbanismo de urgencia (Mery Cuesta, 2009). Este será el escenario natural de la infancia del personaje *quinqui*, el escenario donde desarrolle sus capacidades para delinquir, donde aprenda el lenguaje de la calle y, cual bandolero que abandona el exilio, entre en la ciudad para robar y atracar.

1970-1977. Influencias de indicios de criminalidad juvenil:

El siguiente grupo de películas corresponden a un período posterior, pues ya se encamina y se siembra el trayecto para ir llegando al subgénero que nos ocupa. Durante el período entre 1970 y 1975, y luego hasta 1977, las películas serán un reflejo de lo que hoy conocemos como los últimos coletazos de la dictadura o la popularmente llamada *dictablanda*. Se nos revela una atmosfera mucho más permisiva. Los desnudos comienzan a ser habituales, si bien muy comedidos. Los temas tratados, también; solo hay que revisar los descriptores del análisis y ver cómo aumentan de forma moderada en estos años.

Hablamos del arrabal y las bajas pasiones de sus habitantes en *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), donde incluso durante una conversación entre los personajes de Eusebio Poncela y Vicente Parra, y rodeados de una tensión sexual no resuelta y constante (tras varias revisiones del guión, el permiso de rodaje fue denegado a las tres semanas de empezarlo y sufrió más de setenta cortes por la junta de censura, antes de que permitieran su distribución), se diserta sobre la desaparición del chabolismo y la creación de las masificadas construcciones en la periferia.

Hablamos del sensacionalismo moralista y machista de *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973), donde la mujer sigue siendo objeto de las decisiones de los hombres, además de víctimas de su propia lascivia incontenible, frente al enfoque de la prostitución en *Chicas del alquiler* (Ignacio F. Iquino, 1974), que brinda la posibilidad de descubrir el lumpen bajo el punto de vista de ellas, entre las cuales ya aparece alguna figura de mujer independiente de los hombres, incluso la representación naturalista de una relación homosexual femenina.

Superado el año 1975, después de la muerte de Franco y aunque la censura no había sido abolida todavía, empezamos a ver otros matices de nuestro interés en las películas previas al nacimiento del *quinqui exploitation*. Como principales precursores, hallamos algunos títulos que nos proponen nuevas perspectivas. Ahora se presenta la prostitución masculina en *La Corea* (Pedro Olea, 1976), incluso bajo la dominación de la mujer (Queta Claver) como proxeneta de jóvenes muchachos *alquilados* a militares americanos de la base de Torrejón de Ardoz, mostrando además una primera relación homosexual masculina. También vemos en *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) una curiosa *relación abierta* entre una más que curiosa vendedora de libros

(Concha Velasco), que se prostituye a cambio de constantes pedidos editoriales de sus clientes, y un delincuente común de barrio que, además de dejar la calle, quiere acabar con la ignorancia de los españoles.

Vivir a mil (José Campos, 1976) supone un interesante ejercicio de cine policíaco, desterrado de las pantallas españolas casi diez años antes, sobre la investigación en Barcelona de unos diamantes robados en París, mezclado con un humilde guiño a un subgénero internacional nunca producido en España, las *nudie films* o *nudie cuties*, filmado en una larga secuencia en la que los personajes pasean desnudos y en motocicleta por la Barcelona nocturna. O el uso lúdico de las drogas frente al tráfico de estupefacientes y sus consecuencias en *Juventud drogada* (José Truchado, 1977). O el nuevo y valiente retrato de las mujeres que consiguen (alejándose de la muerte o la prisión, como en *Aborto criminal*) financiar los viajes a clínicas abortivas fuera de España en la película *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977), que comienza con entrevistas reales a pie de calle en la Gran Vía madrileña. La visibilidad y la normalización como opción de la homosexualidad se contempla en *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977); incluso observamos cierta crítica al activismo enfrentado a un posicionamiento menos político, además del estigma del homosexual burgués entre su vida oficial y su devenir en el lumpen periférico y delictivo. Los primeros quinquis del cine español son los prostitutas de los ricos burgueses, según Eloy de la Iglesia.

También se presenta un drama político sobre los llamados “cachorros fascistas” en *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), en la que un grupo de ultraderecha prepara distintas acciones en Madrid desde el punto de vista de un adolescente que quiere entrar en el grupo desarrollando la violencia de los jóvenes de extrema derecha y sus terribles consecuencias. Por último, en *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimowsky, 1977) se ofrecen otras manifestaciones sociales antes no representadas, como una pareja de clases sociales diametralmente opuestas que comienza una relación sin estar casada, ante el horror de la familia burguesa de ella cuando queda embarazada. Y, en paralelo, se hace un alegato que luego se manifestará de forma constante en el *quinqui exploitation*: la ineficacia del sistema penitenciario para conducir a la reinserción y la declaración contra la pena de muerte.

1978-1985. Fenómeno *quinqui exploitation*. Desarrollo del ciclo:

Todo este panorama presenta las bases para el surgimiento de un fenómeno que se inicia con la película *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), en la que se da lugar al protagonismo nunca antes otorgado a la delincuencia juvenil. Y, aunque hemos visto jóvenes en toda la etapa anterior, incluso en aquellas tres precursoras entre 1959 y 1961, es en esta primera película *quinqui* cuando los jóvenes delincuentes tienen un tratamiento especial. Su figura delictiva y asocial no busca el rechazo del espectador, sino más bien provocar en él lo contrario, la empatía. Incluso se concede un espacio para la redención, porque aquel joven delincuente que gritaba “maricón” al personaje de Simón Andreu en el mismo banco que dirigía para descubrirlo ante la pacata sociedad española de *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), un año después en *El Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) experimentará un arco de transformación, en el que pasará de sacar dinero al político de izquierdas burgués (interpretado por José Sacristán) con el que se prostituye a reconocer que también es homosexual y manifiesta su deseo tal y como quiere, amén de sacrificarse en favor del protagonista a manos de los fascistas de ultraderecha. Por tanto, aquí el *quinqui* de Eloy de la Iglesia pasa a ser un héroe con mayúscula, además de víctima circunstancial, como recuerda el personaje de Ness (interpretado por Ángel Pardo), que a él “lo han comprado tan fácilmente los de izquierdas como los de derechas para poder sobrevivir”.

El año 1978 se completa con tres historias de adolescentes delincuentes en tres vertientes diferenciadas y por dos de los autores (director y productor el primero y guionista el segundo) del cine policíaco español de los años cincuenta: Ignacio F. Iquino y José Antonio de la Loma (considerado este último padre del *quinqui exploitation* junto a Eloy de la Iglesia, como hemos podido comprobar durante la investigación). Estos tres títulos son: *Las que empiezan a los quince años* (Ignacio F. Iquino, 1978), un largometraje erótico al que se aplicó rápidamente la clasificación S (reservada a filmes de índole sexual) que narra las desventuras de tres quinceañeras. La primera quiere irse de casa aun teniendo que delinquir, pero negándose a prostituirse; como ya hace la segunda, independizada y enamorada de su proxeneta; y la tercera, una niña rica enamorada de la primera. Las tres sufren el acoso permanente de los hombres, en especial de varios que superan los cincuenta y son fetichistas de los calcetines blancos de ellas. El segundo título, *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978), pone el punto de vista esta vez en una banda de delincuentes juveniles y una chica

embarazada. Con la justificación de un manifiesto de repulsa a la oleada de criminalidad callejera, sobre todo contra las mujeres, víctimas de la violencia machista según prueba el alto índice de violaciones, lo cierto es que el film centra su puesta en escena en el desnudo integral femenino y en la exhibición de uno de los catálogos más completos de parafilias sexuales, nunca antes mostradas en la gran pantalla: sadismo, *bondage*, incesto, *vouyerismo*, necrofilia, hasta guiar el mensaje hacia el cuestionamiento de la derogación de la pena capital en España, circunstancialmente reforzado por la contemplación como supuesto proabortista frente a la única salida moral de una de las víctimas de los violadores: el suicidio. En fin, compleja e hiperbólica, dramática narración expresionista en manos de Iquino, abanderado productor del cine de género, que en sus últimos años de carrera derivó al pornográfico *soft*, como ya apuntaban estas primeras producciones inmediatamente posteriores a la abolición definitiva de la censura en noviembre de 1977. Con otra mirada, y con vocación de imitar el éxito comercial de la película *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), de nuevo en Barcelona se produce *Nunca en horas de clase* (José Antonio de la Loma, 1978), utilizando también la historia de jóvenes menores de edad que se prostituyen, en esta ocasión para crear una comedia que transversalmente ironiza sobre el progreso social, la jurisdicción en materia de juventud y las relaciones sexuales consentidas, y la capacidad de las jóvenes para dominar los deseos sexuales de señores maduros del *landismo* (véase el cameo de José Luis López Vázquez parodiándose a sí mismo) y jóvenes quinquis con antecedentes penales por violación.

El año 1979 supone el regreso de una saga con *Perros callejeros 2* (José Antonio de la Loma, 1979), que contiene una original propuesta de cine dentro del cine, caso insólito y propiciado por la combinación de personajes reales del lumpen con actores. Ángel Fernández Franco interpretó en la primera parte la vida del Vaquilla, pero en esta segunda vemos al Torete real interpretando a un delincuente-personaje llamado Trompetilla, mientras el supuesto *Vaquilla real* también aparece en la película, pero interpretado por Bernard Saray. Comienza así la leyenda de la amistad inseparable del Torete y el Vaquilla que ni el dinero ni el éxito ni las drogas podrán romper.

También la férrea amistad de los delincuentes juveniles es el tema principal de la película *Chocolate* (Gil Carretero, 1980), en la que dos jóvenes camellos acaban enfrentados porque uno de ellos convierte en adicta a la heroína a la novia del otro, y aquel acaba suicidándose en la cárcel para no inculpar a sus amigos cuando el síndrome

de abstinencia no le impida convertirse en un chivato. De forma novedosa, en *La patria del Rata* el delincuente dedica la mayor parte del film al desarrollo de un secuestro que le sirve de escapatoria en el atraco a un banco que no ha salido bien; más peculiar todavía si la secuestrada es una niña diabética e impedida físicamente y el atracador un preso político español liberado por la amnistía de 1977. *La quinta del porro* (Francesc Bellmunt, 1980) es una comedia coral que, incluyendo un inventario de tacos en sus diálogos, presenta a un grupo de reclutas que desertan en el vagón de mercancías de un tren que les lleva a cumplir con el servicio militar obligatorio. Con el lema “mili voluntaria”, la película se revela como un alegato a la libertad de expresión en democracia, pero también como un retrato amable de las ventajas del servicio militar para los jóvenes de la época.

Por su parte, *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980) se ve como una fábula que juega con la imaginación del espectador y versa sobre una traslación de roles padre e hija. Maravillas es una pequeña delincuente, acostumbrada a hacer lo que quiere y amiga de dos jóvenes delincuentes de navaja. Refleja casi constantemente en distintas escenas de la película una extraña relación entre señores mayores y niñas pequeñas, y la sombra de la pederastia sobrevuela casi todo el film. *Miedo a salir de noche* (Eloy de la Iglesia, 1980) representa, en un tono de tragicomedia aunque más incidente en lo segundo, una crítica al poder de los medios de comunicación sensacionalistas y a la intención de una parte de los poderes públicos de coaccionar a la población y llevarla a pensar que estábamos al borde de un nuevo abismo político de consecuencias bélicas, pues los altos índices de violencia, que la prensa se empeñaba en acentuar, actuaban en contra de una reflexión seria acerca de la ley sobre peligrosidad y rehabilitación social que hasta 1983 no sería revisada.

Esta misma reflexión sobre el interés de los medios y los poderes públicos en crear alarma social respecto a la delincuencia juvenil vuelve a plantearse en su segunda película de ese mismo año. De la Iglesia nos pone en el punto de vista de un delincuente real, el Jaro, dando así la réplica desde Madrid a la saga *Perros callejeros* en Barcelona. *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) es un *biopic* que recupera las temáticas recurrentes de su realizador: la delincuencia juvenil, las drogas y el sexo, al ritmo de las rumbas y el *pop* de la Movida madrileña. Los Burning interpretan el tema principal que lleva por título el propio nombre del Jaro, tal y como hicieron Bordón 4 con el Torete o los Chichos con el Vaquilla, siguiendo todos ellos la senda iniciada por el grupo musical

Boney M con su canción *El Lute* (1979). También en 1980 José Antonio de la Loma presenta la tercera entrega de *Perros callejeros III. Los últimos golpes de 'El Torete'*, aprovechando el filón que supuso el personaje, conocido ya en toda España gracias a las precuelas y a la prensa, que ayudó a encumbrar el mito. Esta tercera parte presta más relevancia a las persecuciones de coches que a los robos o los delitos que aparecían en sus predecesoras, convirtiéndola en una auténtica *cars exploitation*, tan de moda a finales de los setenta.

Barcelona Sur (Jordi Cadena, 1981) tiene el honor de ser la primera película del *quinqui exploitation* protagonizada por una mujer; de hecho, por varias mujeres que acaban formando una banda organizada. Se alza con un mensaje feminista de independencia de acción y decisión de las protagonistas sobre los hombres que las someten, bien a través de la prostitución sin proxenetismo y del engaño, bien con la subestimación y el desprecio. También esboza un retrato prematuro de la modernidad que se extendería durante la década de los ochenta por toda España.

Rodada en 1980 y estrenada en marzo de 1981, tras obtener el Oso de Oro en el Festival de Berlín de ese mismo año, *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) configura una fábula moderna de *amour fou* entre sus ingenuos protagonistas, y se ha convertido no solo en el título del *quinqui exploitation* más prestigioso y citado por críticos, historiadores y expertos, sino en la película bisagra de Saura hacia una filmografía de fuerte estructura musical. El diseño de personajes reales por encima del diseño de la acción, así como la naturalidad de los diálogos cotidianos y con la que los protagonistas lo mismo delinquen, roban, aman, matan y mueren, hacen de este título (considerado injustamente menor en la filmografía de su director) una reflexión más sofisticada dentro del género, tal vez un ejemplo a seguir en las películas posteriores y finales del ciclo.

Por su parte, Raúl Peña realiza una visión más idílica de un delincuente íntegro, con un gran sentido de la amistad y profundidad tolerante en *Todos me llaman Gato* (1981), una construcción poética de planificación y una puesta en escena de corte neorrealista, que retrata el *skyline* y los tejados madrileños con especial interés. Un paso más allá va la película *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), que retrata a los jóvenes que, sin ser delincuentes y viviendo entre ellos, no encuentran otra salida que la búsqueda de dinero rápido y fácil para que la novia y hermana de dos amigos de la infancia pueda abortar después de quedar accidentalmente embarazada. Se hace un retrato de las familias de

clase media en las que un hijo adolescente quinquini tiene que enseñar a su hermano mayor a serlo para salir adelante, mostrando la amistad, la prostitución masculina, el tráfico de drogas o el tráfico de bebés de madres solteras, cuando estas no tienen la posibilidad económica o el valor de abortar.

El pico (Eloy de la Iglesia, 1983) nos ofrece la representación madura y definitiva del heroinómano en primera persona. Aquí, el protagonista no es un delincuente heroico que coquetea o trafica con drogas; aquí, la heroína misma se erige en protagonista y el personaje es un enfermo que tendrá que delinquir para consumir, asumiendo las consecuencias de una vida que se desmorona. Como telón de fondo, se enseña una industrializada Bilbao, pertinazmente nublada y lluviosa; y como latente inquietud, se trasluce el conflicto político en Euskadi entre la Guardia Civil y ETA y el movimiento abertzale, encarnado en la amistad de los dos jóvenes, Paco y Urko, hijos de militar y diputado de izquierdas respectivamente. Quizá sea esta la película más dura del ciclo por su tratamiento hiperrealista y su ritmo pausado, alejado de tiroteos y persecuciones, pero centrado en largos planos detalle de agujas clavadas en brazos adolescentes. La secuela *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984) propone el drama familiar de la rehabilitación, la implicación de otros miembros, como la abuela, y sobre todo la situación del sistema penitenciario, que no redime al delincuente, sino que lo empeora, porque detiene la rehabilitación. Se describe entonces un lumpen todavía más dramático y terrible que la propia calle, el drama carcelario, que devuelve a la calle a un protagonista más adicto y definitivamente alejado del padre, que al final opta por convertirse en verdugo.

Si *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982) mostraba una familia de la M30 en Madrid, de padre taxista y dos hijos, uno traficante junto el novio de la chica para financiar el aborto de esta, y un ama de casa antagonista que llegaba del dentista y formaba un escándalo al conocer la noticia del embarazo de su hija, en *¿Qué he hecho para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) el esquema y el entorno se repiten, pero aquí la absoluta protagonista es la mujer del taxista, Gloria, un ama de casa abnegada y sometida a las continuas tareas que realiza en su propio hogar y en el de otros, dibujándose así un fresco social del extrarradio. Film neorrealista, costumbrista, surrealista y mágico a trazos, donde el marido taxista habla en alemán de un amor del pasado, el hijo mayor es traficante de heroína y colega de la abuela y su lagarto Dinero, y Gloria vuelve también del dentista, pero de *vender* a Miguel, el hijo pequeño, el artista de la familia, con el

objetivo de posibilitarle una vida mejor. Hay que añadir también a Vanessa, la hija de una vecina, con poderes telequinésicos; y a la tía Cristal, prostituta de profesión, cantante, actriz y modelo por vocación, adicta a la heroína. El agotamiento, la insatisfacción sexual e incluso el hambre que sufre Gloria los palía con continuas dosis de anfetaminas, vapores de pegamento o lavavajillas, la idea es sostenerse o responder a la bofetada de su marido con un golpe letal con el hueso del jamón que tiene en la cocina, derivando la película en una lluviosa historia detectivesca en la que dos inexpertos policías y otro impotente interrogan al ama de casa, quien se empeña en tapar el moratón de la bofetada de su marido y en que los policías cenén el caldo que ha hecho con el arma homicida, el hueso del jamón.

El trío amoroso y la curiosa amistad entre un abogado de oficio, su novia modelo y un quinquí al que defiende en un juicio, son el eje central de la película *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1985), que sitúa en un caluroso y desierto agosto madrileño al actor-personaje el Pirri, eterno secundario del *quinqui exploitation*, como protagonista total del film, y con grandes y sorprendentes logros interpretativos. *La reina del mate* (Fermín Cabal, 1985) juega con las posibilidades de una *femme fatale* argentina en el reino del contrabando de cocaína camuflado de yerba mate y *Biblias*, y que un mediocre español, funcionario de correos, reparte por la ciudad de Madrid, subyugado por el poder sexual y adictivo de la chica. Un delincuente juvenil (el Pirri también) será quien ayude al protagonista en su inexperiencia para matar. En esta ocasión, la protagonista femenina es objeto de deseo, pero sujeto de acción y también de deseo como muestra su final, pues utiliza a los hombres a su antojo, fiel al arquetipo de una *femme fatale* moderna. También en 1985, José Antonio de la Loma retoma la saga de los *Perros* con la versión femenina *Perras callejeras*, una visión ya muy edulcorada que incluso resulta ingenua comparada con los títulos coetáneos a esta cinta. A pesar de las buenas intenciones de mostrar a una mujer moderna e independiente, lo cierto es que el planteamiento y el desarrollo temáticos no abandonan el alto grado de machismo y la misoginia del resultado final, en el que las protagonistas dependen del amor de los hombres para ser felices.

Yo, el Vaquilla (José Antonio de la Loma, 1985) supone el fin de la saga *Perros callejeros*, al menos por el momento, y el principio del fin del ciclo *quinqui exploitation*. Con la oportunidad de poner ante las cámaras al verdadero Juan José Moreno Cuenca ‘el Vaquilla’, asistimos a la autobiografía del famoso y mediático

delincuente durante su niñez y primera adolescencia. A ritmo de rumbas de Los Chichos compuestas y producidas explícitamente para el film, *De la Loma* vuelve a escenificar los *tirones* de bolsos, los *puentes* a los coches y las persecuciones a tiros por los alrededores de Barcelona.

1986-1989. Declive del subgénero. Desaparición:

El paisaje naturalista, pausado, intimista y hermoso en su terrible fatalidad que propone *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986) revela las últimas horas de una pareja de desheredados toxicómanos en la ciudad de San Sebastián, donde la heroína subyuga por encima del amor, de la familia, de los amigos... y cubre de frío y soledad a los jóvenes que sufren el síndrome de abstinencia y cuyo telón de fondo son la precariedad laboral y los enfrentamientos entre la Policía y los abertzales. Se ambienta con la música de Barricada y un cántico *folk* de profundos y dramáticos acordes, que contribuye a trazar un mapa humano, político y social del País Vasco a mitad de los ochenta.

La obra teatral de José Luis Alonso de Santos de 1981 fue adaptada homónimamente por Eloy de la Iglesia en *La estanquera de Vallecas* (1987), su última película antes de su retiro cinematográfico, que se prolongó durante dieciséis años hasta *Los novios búlgaros* (2003), su obra póstuma. Con una puesta en escena sainetesca, la película ofrece una visión dramatizada del enfrentamiento de una sociedad (escenificada en la plaza exterior al estanco) formada por policías corruptos, los conflictos laborales de la propia Policía, periodistas voraces y organizaciones vecinales de ultraderecha para combatir la delincuencia juvenil ligada al consumo de droga, frente a la marginalidad de los desheredados (representada en el interior del estanco) integrada por un albañil en paro y un toxicómano, desesperados ambos por sobrevivir, y una estanquera viuda de un déspota marido guardia civil y su sobrina, que acaban padeciendo síndrome de Estocolmo al comprender que todos están en el mismo bando, opuesto al de aquellos que les asedian desde el exterior. En tono de comedia, se satirizan muchos de los conceptos presentes en el fenómeno *quinqui exploitation*, como la lucha de clases, la desigualdad de oportunidades, el paro, la periferia, la droga, el erotismo y el deseo.

El delincuente real más famoso del franquismo y que sirvió de inspiración de forma confesa para el Torete, el Jaro o el Vaquilla, los principales personajes del *quinqui exploitation*, fue el Lute. Desde que fue arrestado por primera vez en 1965 y la dictadura lo mediatizó como elemento ejemplarizante, fue condenado a muerte

(conmutada a cadena perpetua), protagonizó varias fugas, vivió oculto en la clandestinidad de 1970 a 1973 y fue arrestado y preso definitivamente hasta 1981, año en que fue amnistiado. A pesar de estar privado de libertad durante los principales años del desarrollo del *quinqui exploitation*, en los que estudió derecho por la UNED, su figura mediática y simbólica siempre estuvo latente hasta que en 1987 se realiza el *biopic* basado en sus memorias, las firmadas por el propio Eleuterio Sánchez.

Y llegó precisamente para clausurar el género que llevaba ya casi dos años agonizando. *El Lute. Camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987) y *El Lute II. Mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988) ilustran al modo del clásico bandolero español o los maquis de la Guerra Civil escondidos en las montañas, las desventuras de su protagonista. Posee una fotografía barroca en las escenas de torturas, un estilo clásico y pictórico que contrasta con la dureza de las mismas y recuerda el detalle con que Pilar Miró puso en escenas de *El crimen de Cuenca* (1981), película rodada en 1979, prohibida en plena democracia y estrenada dos años más tarde para vergüenza de nuestro particular proceso de transición política. Aranda toma el testigo y realiza un minucioso retrato de las torturas en las cárceles de Franco, además de evidenciar la esencia de las ansias de libertad del fugitivo y poner imágenes y sonidos a las palabras del Lute. La versión cinematográfica de la vida del delincuente más famoso del franquismo mitifica su figura y arroja luz sobre la leyenda, pidiendo justicia y reivindicando la memoria histórica de las prácticas del franquismo. Eleuterio Sánchez viene a recordarnos quién fue el primero y el último de los quinquis más mediáticos de nuestro país, demostrando además que hay lugar para la rehabilitación y la reinserción, aunque, como él mismo atestigua en una entrevista a TVE⁵⁴, “en términos generales (...) la cárcel no rehabilita, no regenera, no reinserta... y que no ayuda al hombre en nada, sino más bien al contrario, lo perjudica en todos los aspectos”. Tras él, ninguno de aquellos que le mitificaron y *se vistieron* de su figura durante el *quinqui exploitation*, le ha sobrevivido. Eleuterio Sánchez a día de hoy, como dice la voz en *off* en el final de su *biopic* “lleva una vida común, como la de cualquier ciudadano”, lejos de aquel Lute, del que él mismo se despoja⁵⁵:

⁵⁴ Reportaje “Crónicas: Eleuterio. Merchero, culto y libre”, emitido el 8 de mayo de 2014 en TVE.

⁵⁵ Declaraciones de Eleuterio Sánchez en *Diario de Sevilla* el 14 de noviembre de 2013: "Yo no soy El Lute, yo soy Eleuterio; El Lute sois vosotros", de Francisco Correal.

Ya no estamos en aquella España de la autarquía, una España ignorante, casposa, cretina, timorata y estúpida en la que, como no se podía hablar de cultura, de economía o de política con mayúsculas, entretenían a la gente con el Lute, con Amancio, Pirri y Urtain (...) Ahora vivimos en una cultura mundial. Nos hundimos o nos salvamos todos (...) Yo no soy el Lute, que yo soy Eleuterio; el Lute sois vosotros.

De nuevo las torturas en las dependencias policiales son el motivo para la película *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988), y de nuevo contadas en un *biopic*, el de Santiago Corella 'el Nani', que desapareció tras ser detenido por la Policía, destapando así uno de los casos de corrupción policial más escandalosos de nuestro país. Por un lado, tenemos los lugares comunes: el protagonista es un joven delincuente común que habitaba el extrarradio de Madrid, como sus predecesores. La diferencia con la historia del Lute es que aquellas torturas se produjeron durante la impunidad de la dictadura y las de el Nani casi veinte años después, en 1983, en plena democracia. Aún hoy se desconoce el paradero de Santiago Corella. La película de Bodegas llega de forma tardía para poner de manifiesto que aún hay muchos puntos oscuros en la transición española.

Tres días de libertad (José Antonio de la Loma, 1995) supone la lejana representación de las consecuencias del delincuente tras cumplir parte de su condena, diez años después del cierre del ciclo *quinqui exploitation* y casi veinte de sus inicios por el propio director, para el que también es la última película de su filmografía. En ella se presenta la posible reinterpretación de la vida real que estaba viviendo Juan José Moreno Cuenca el Vaquilla, pero representado en el personaje de Juan el Gato, que disfruta de tres días de permiso tras una condena continuada de catorce años. Durante esos días de permiso habrá lugar para preparar un golpe con su hermano Tony, enfermo de sida; atraer la atención de los medios gracias a su fama; engañar a su prometida, que le cuidó todos estos años, por enamorarse de Aurora, la hija de un amigo; intentar fugarse a Marsella con ella; y definitivamente volver para vengarse del policía corrupto que ha matado a su hermano Tony durante el asalto. Cuando regresa a prisión, le esperan la asistente social, con quien mantiene una relación pasional dentro de la cárcel, y su padrino, que se alegra mucho de su comportamiento y representa al propio director, que durante muchos años fue el tutor legal del Vaquilla. Un rocambolesco final para una saga legendaria que termina aquí.

5.2. Análisis cuantitativo de películas *quiquis*

5.2.1. Gráficos

Tras hacer un cómputo de los descriptores analizados, pasamos a su valoración y cotejo. En primer lugar, recopilamos todos los datos y los cruzamos en tablas con distintas variables. En segundo lugar, diseñamos varias posibilidades de representación. Introducimos los datos, aportando el valor 1 a cada descriptor que aparece en cada película y el valor 0 cuando no aparece. Como tercera fase, realizamos un estudio horizontal de todas las variables o elementos conformadores en cuanto a los descriptores del código de censura, señalando si aparecen o no en cada una de las películas analizadas, obteniendo de este modo resultados numéricos concretos en relación a las distintas variables.

Con ello obtenemos las siguientes tablas.

- Gráfico 1: Número de títulos del *quiqui exploitation* por año.
- Gráfico 2: Número de descriptores por año.
- Gráfico 3: Índice de descriptores por año y su fluctuación.
- Gráfico 4: Índice de descriptores por año y su fluctuación visión frontal.
- Gráfico 5: Descriptores en cada película ordenadas por año.

5.3. Discusión de resultados

Una vez ponderados los datos obtenidos a través del análisis cuantitativo de las películas que conforman el fenómeno *quiqui exploitation*, podemos constatar distintas fases dentro del ciclo.

En la fase de inicio de la investigación habíamos señalado estas cuatro etapas:

- Entre 1959-1961. Precursoras y protogenéricas.
- Entre 1972-1977. Influencias de indicios de criminalidad juvenil.
- Entre 1978-1985. Fenómeno *quiqui exploitation*. Desarrollo del ciclo.

-Entre 1986-1988. Declive del subgénero. Desaparición.

Para el procedimiento de la investigación cualitativa tuvimos en cuenta toda la muestra, para así poder analizar las características precursoras y protogenéricas, especialmente por la ruptura que supusieron estos títulos en su momento. Para la investigación cuantitativa, decidimos descartar estos títulos: *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), pues las separan del propio inicio de ciclo más de diez años, y *Tres días de libertad* (José Antonio de la Loma, 1995), alejada otros diez años del inicio del declive de ciclo en 1985 y siete del último título reseñable en 1988, considerándola muy tardía para su cotejo cuantitativo.

Por tanto, contamos los siguientes tramos: la fase de las películas con influencias e indicios de criminalidad juvenil (1972-1977); la fase del propio fenómeno (1978-1985), en la que encontramos la mayoría de títulos; y la fase de declive (1986-1988).

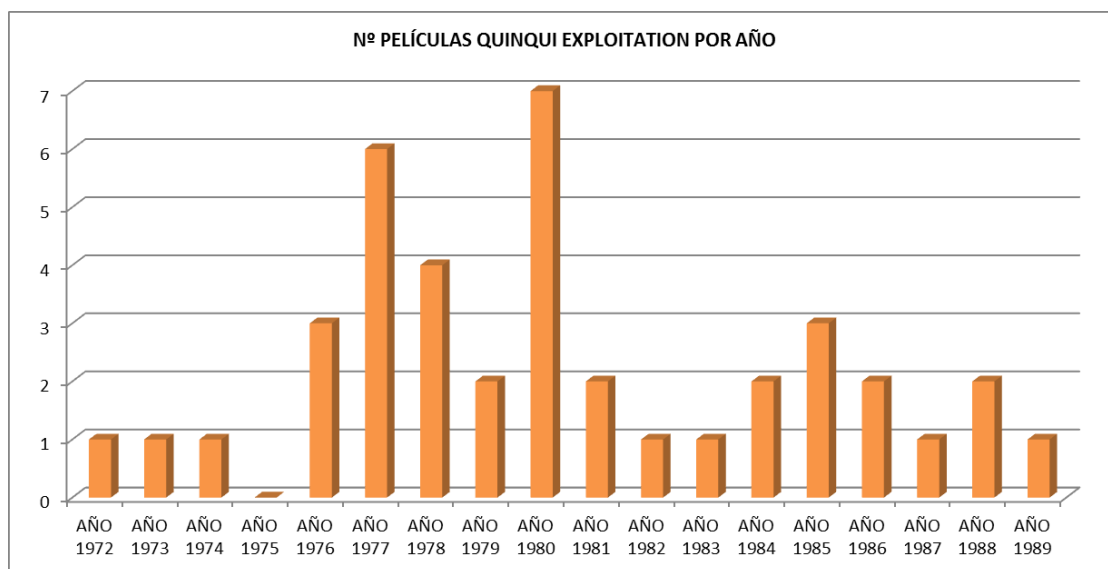


GRÁFICO 1

Analizando la gráfica 1, que ofrece los resultados del número de producciones por año, observamos que en 1977 se produce una primera explosión de títulos, pero en los que el arquetipo quinquí aparece como personaje secundario. En diciembre de 1977, se estrena *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), con el primer protagonista quinquí, el Torete. Por esto consideramos que el desarrollo fundamental como fenómeno

cinematográfico del *quinqui exploitation* tiene lugar a partir de este título y se multiplica definitivamente entre 1978 y 1985. Como podemos observar en esta primera gráfica, los descriptores, que tímidamente aparecen entre 1972 y 1975 (de valor 0 por no aparecer título en ese año), sufren un leve ascenso a partir de 1976, en que aumentan los citados descriptores. El fenómeno en sí arranca a finales de 1977, siendo 1978 el año en el que la película de José Antonio de la Loma se convierte en un éxito de taquilla y atrae a las salas a multitud de espectadores. La saga continúa y el fenómeno se expande entre los productores de la época, que ven en la temática del delincuente juvenil patrio una posible explotación.

El mayor pico de producciones se alza en 1980, con siete producciones que se detienen a representar al *quinqui*, ya que muchos productores se aventuraron en este subgénero y varios directores contemplaron las interesantes posibilidades que ofrecían. Luego el ciclo fluctúa y vuelve a recuperarse en 1985, año en el que definitivamente comienza su declive hasta desaparecer en 1988.

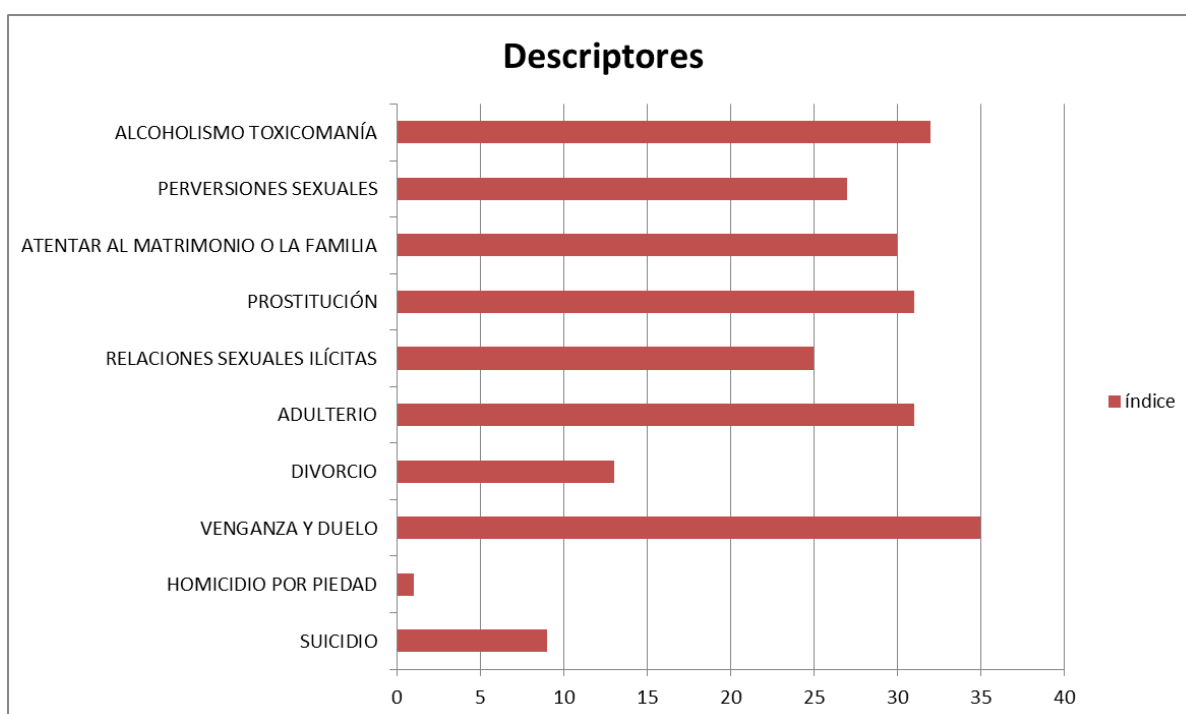


GRÁFICO 2

Si observamos la gráfica 2, respecto a la acumulación de los descriptores, podemos constatar que Venganza y duelo es el descriptor que más se repite, una constante en casi

todos los títulos de todos los años por ser una característica común dentro del paraguas de cine criminal. Le sigue el descriptor Alcoholismo y toxicomanía, propio del *quinqui exploitation*, como un nuevo rasgo que mostrar sin tapujos una vez superada la censura. Estos dos descriptores son los más visitados durante todo el ciclo, seguido de Adulterio y Prostitución. Del mismo modo, cabe destacar el casi inexistente descriptor Homicidio por piedad, y se entiende porque el tema de la eutanasia apenas ha sido tratado en el cine español. El único título del *quinqui exploitation* que lo incluye es *Libertad provisional* (Roberto Bodegas, 1976) cuando, durante una secuencia y tras la muerte de un personaje, otros dos hablan sin tapujos del tema.

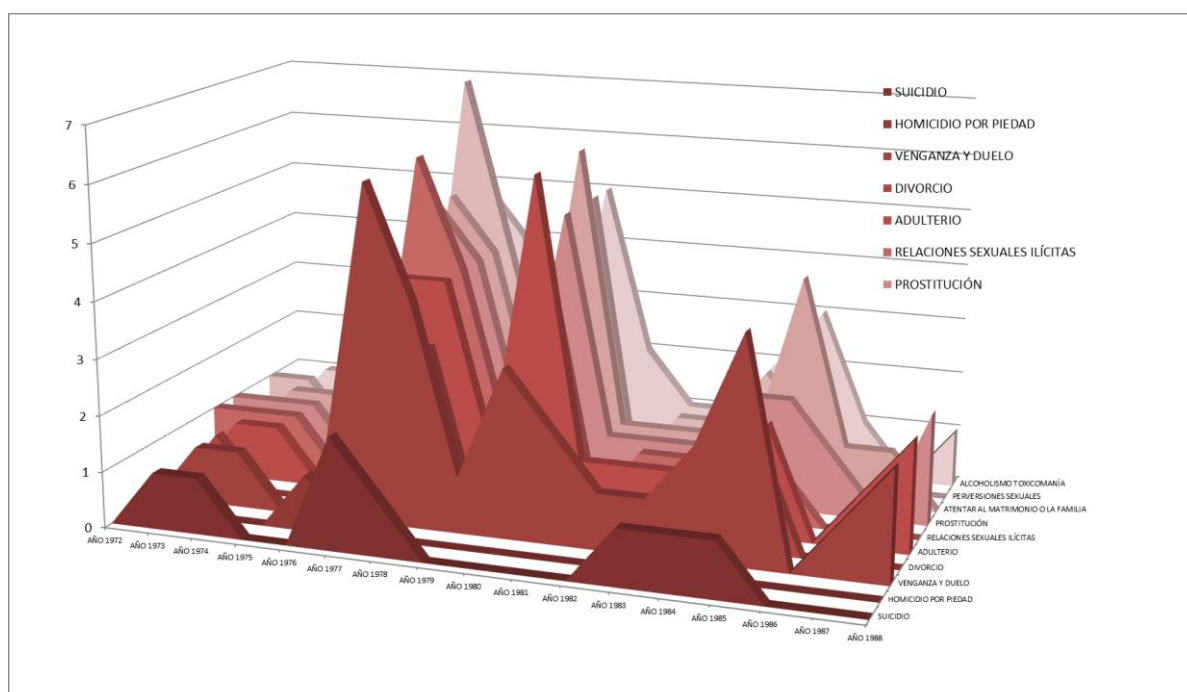


GRÁFICO 3

El gráfico 3 informa de la interrelación del número de descriptores por su año de aparición, lo que nos confirma dos características clave: la primera, que los descriptores más usados son Venganza y duelo, Relaciones sexuales ilícitas y Perversiones sexuales entre los años 1977 y 1978, seguidos de Adulterio y Prostitución en el año 1980. Y en menor medida, aunque todavía en un nivel considerable y ya superada la transición democrática, casi en el cierre del ciclo *quinqui exploitation*, lo son Alcoholismo y toxicomanía, Atentar contra la familia y de nuevo Venganza y duelo.

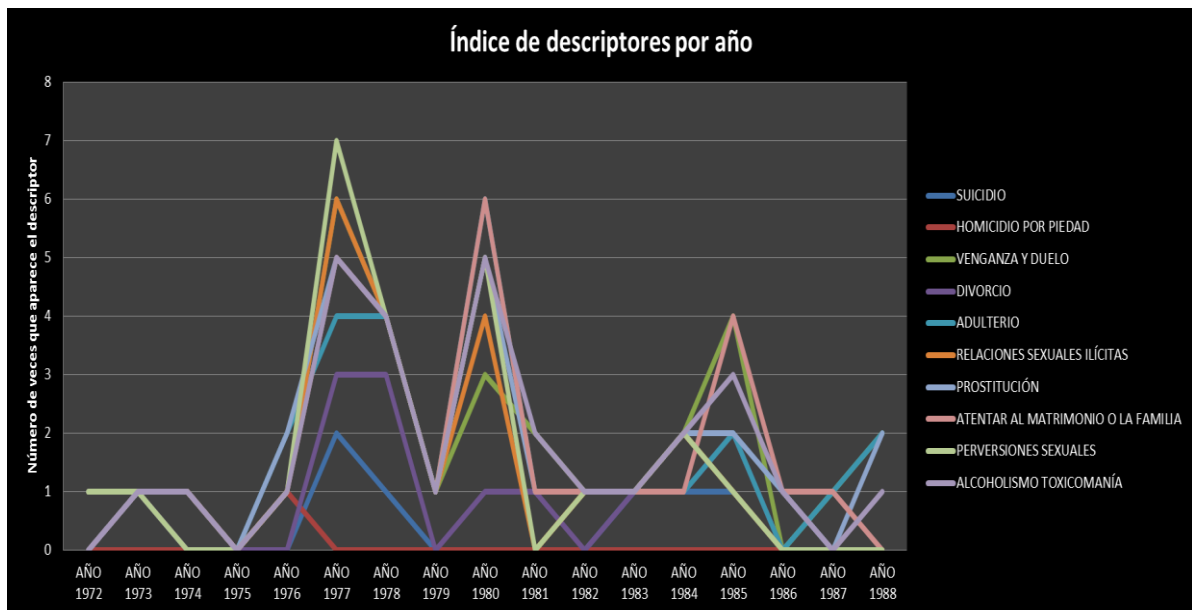


GRÁFICO 4

El gráfico 4 nos permite observar más claramente los tres años de máxima aparición de descriptores, 1977-1978, 1980 y 1985, repartidos esencialmente entre Venganza y duelo, Relaciones sexuales ilícitas, Alcoholismo y toxicomanía y Prostitución.



GRÁFICO 5

El gráfico 5 demuestra que las películas con mayores descriptores son *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973), *Juventud drogada* (José Truchado, 1977), *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimowsky, 1977) y *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), acumulando todas ellas hasta 9 de los 10 descriptores. Le siguen las tres películas de 1978 de la factoría Iquino, producidas en Barcelona: *Las que empiezan a los quince años* (1978), *Los violadores del amanecer* (1978) y *Nunca en horas de clase* (José Antonio de la Loma, 1978), además de *El Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), rodada en Madrid. También con 8 descriptores tenemos *Chocolate* (Gil Carretero, 1980) y *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984).

Siguiendo con este gráfico, podemos observar que los tres títulos que menos descriptores presentan son: la historia del asesino en serie en *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), la historia de *amour fou* en *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) y el secuestro con síndrome de Estocolmo en *La estanquera de Vallecas* (Eloy de la Iglesia, 1987).

La línea de fluctuación del índice de descriptores refleja gráficamente cómo el fenómeno comienza a presentarse en ciertas producciones de la fase Influencias de indicios de criminalidad juvenil, principalmente en los títulos *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973) o *Juventud drogada* (José Truchado), comenzando su ascenso hasta 1978 y constante hasta 1982, donde se repiten la mayoría de descriptores en la mayoría de títulos del *quinqui exploitation*. El cine de la transición, y en especial el que puede englobarse dentro del cine criminal y del subgénero que venimos estudiando, en su fase de esplendor (1978-1980) hace uso de todos los descriptores prohibidos por el código de censura, en una clara apuesta por parte de los productores de emplear y mostrar en toda su crudeza aquellos aspectos vedados durante tantos años. Con la estabilización del estado democrático, la explosión que devino de la necesidad de visualización en la pantalla de descriptores censurables decae, si bien vuelve a ascender en el período 1982-1985, para decaer definitivamente, convirtiendo el fenómeno del *quinqui exploitation*, especialmente desarrollado en su conjunto entre 1978 y 1985, en el último ciclo de explotación temático que aunaba arquetipos de representación basados en el delincuente juvenil, que utilizaba como marco de representación la calle y la parte más oscura de la ciudad, y que mostraba sin cortapisas y con deleite escenas de consumo de drogas, de sexo y de violencia explícita.

6. CONCLUSIONES

Tras los resultados obtenidos del análisis cualitativo y cuantitativo de las películas del fenómeno *quinqui exploitation*, y después de profundizar en el cuerpo de estudio de esta investigación, así como relacionándolo con la información obtenida como fuente primaria de las entrevistas realizadas a los expertos en la materia, y de acuerdo con los objetivos y las hipótesis planteados en el inicio de la presente investigación, llegamos a las siguientes conclusiones:

1º El cine criminal clásico, sobre todo el subgénero de *gangsters* y algunos títulos del cine policíaco americano, tuvieron mucho respaldo popular, fueron bien recibidos por el público, que no por la crítica, porque entre otros motivos los *gangsters* de los que hablaban estaban vivos, en activo y protagonizando las portadas de los periódicos sensacionalistas y las noticias más amarillistas. Esto mismo sucede en España, en idéntico ejercicio, con los delincuentes famosos de las películas *quinquis*. Si tomamos como referencia la película de *Scarface* (Howard Hawks, 1932), observamos que el apodo de ‘Cara Cortada’ tuvo su origen en la prensa. Del mismo modo, periódicos sensacionalistas como *El Caso* ayudaron a dimensionar las historias de otros delincuentes, como el Jaro, personaje protagonista de uno de los títulos más importantes del *quinqui exploitation: Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980). De igual manera que Al Capone visionó la copia de *Scarface* (Howard Hawks, 1932) y dio su consentimiento para que el film se proyectara finalmente, consiguiendo inmortalizar su figura, Juan José Moreno Cuenca, alias el Vaquilla, también autorizó su biografía para que fuera llevada a la pantalla y comentaba su parecer a José Antonio de la Loma, que se pronunció como tutor legal del chico sobre las películas que contaban su propia vida. La prensa y las revistas también contribuyeron a convertir su figura en una leyenda.

2º Del mismo modo que las películas policíacas clásicas *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945) y *Force of Evil* (Abraham Polonsky, 1948), cuyo respaldo de la crítica llegó muchos años después de ser terminadas; y al igual que *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), nunca recibieron un premio, el cine *quinqui* tampoco obtuvo reconocimientos. Aunque debemos admitir que algunos de los títulos analizados demuestran la urgencia y el desenfado con el que fueron producidas, rasgos particulares de la serie B, que poseen valores narrativos y plásticos importantes; sin embargo, no consiguieron apoyo intelectual o los premios en España, a excepción de alguna película, como *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980) que logró el Oso de Oro de

Berlín. En la mayoría de los casos, lo único que obtuvieron estas películas del *quinqi exploitation* fue el respaldo del público, igual que aquellas clásicas.

3° *Sed de mal (Touch of Evil, Orson Welles, 1958)*, reconocida por muchos autores como la película que cierra el ciclo de cine negro americano, cuenta con la primera secuencia en la que un grupo de adictos prepara una dosis de droga, además de plasmar la historia de un policía corrupto. Recordando su condición de maldita e incomprensida que tuvo esta película en su tiempo y que en el presente se ha transformado en una *cult movie* y obra maestra de la historia del cine, así como reconociendo por otro lado la capacidad de Welles para sortear el código de producción vigente hasta casi diez años después de su producción, cabe pensar que esta producción, prohibida también en España, pudo alentar la inspiración de los directores españoles que cultivaron el género policíaco español hasta mediados de los sesenta.

4° Como sucedía a muchos personajes del cine policíaco clásico, los conceptos de huida hacia ningún lugar y de *no future* están presentes en la narración. Existe así una clara dependencia del personaje quinqi con la noción de huida: la huida de la policía, la huida simbólica de su falta de oportunidades y otras. Una huida hacia ninguna parte. El *no future* de la juventud propia de finales de los setenta en muchas partes del mundo.

5° El subgénero de delincuencia juvenil tiene bajo el paraguas del cine criminal su icono más reconocido en el James Dean de *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955)*. El *bad good boy* refleja la ambivalencia de la ética, de la moral y de los sentimientos. Como dice en su entrevista Gubern del rebelde por generosidad: “El mundo es injusto y hay que rebelarse contra el mundo injusto, y esto me convierte en un malo, por ser bueno”, esta es la esencia del arquetipo quinqi. Por otra parte, *los dead end kids*, (también *the east side kids, the little tough guys* o *the bowery boys*) constituyeron un grupo de jóvenes delincuentes reales que protagonizaron un conjunto de películas y que obtuvieron gran éxito de público con filmes como *Callejón sin salida (William Willer, 1937)*, *Angels with Dirty Face (Michael Curtiz, 1938)*, *Crime School (Lewis Seiler, 1938)*, *They Made Me a Criminal (Busby Berkeley, 1939)*, *Hell's Kitchen (Ewald Andreas Dupont y Lewis Seiler, 1939)*, etc. A su vez, estos chicos reales influyeron sobre personajes sucesivos del cine como los de Marlon Brando en *Salvaje (László Benedek, 1953)*, John Derek en *Llamada a cualquier puerta (Nicholas Ray, 1949)* o James Dean en *Rebelde sin causa (Nicholas Ray, 1955)*. Estos arquetipos

influyeron a su vez al arquetipo del *bad good boy*, presente en el héroe quinqui y que deviene formalmente de la figura del pícaro novelesco y del bandolero español, arraigados ambos en nuestra cultura literaria y popular española.

6° Por cuanto hemos podido constatar en las entrevistas a expertos, las temáticas de los guiones autorizados en el policíaco impedían que los policías en España fueran corruptos y también que el delincuente saliese airoso de sus aventuras, lo que da lugar a que el delincuente juvenil de las películas quinquis fuera simpático a ojos del espectador (*bad good boy* de Gubern). Creemos que esta simpatía del espectador también viene dada en parte porque los jóvenes eran víctimas del abuso de poder de las fuerzas estatales corruptas y se pretendía que quedasen como acto de denuncia, con una franqueza inusual, algunos de los abusos que se cometían, razón por la que estas películas fueron muy taquilleras. La dualidad verdugo-víctima (Sánchez Noriega, 2003) existente en los protagonistas del *noir* nos la recuerda él mismo en su entrevista; una dualidad que consiguió que el espectador sintiera simpatía por un criminal que encarna el arquetipo del *noir* y que en el policíaco español no pudo representarse por la censura. Lo que se apropia del *noir* es el arquetipo y la justificación de nobleza de sus personajes (análisis cualitativo); lo que trae del policíaco español son los guionistas, directores y productores a los que no les está permitido hacer o mostrar un *bad good boy* ni en sus guiones ni en sus películas. El delincuente juvenil español procedente de la periferia (el quinqui cinematográfico, protagonista del fenómeno) aporta la mayoría de las variables como descriptores (análisis cuantitativo) y prohibiciones tácitas de la revisión que hace de la censura García Escudero en 1963.

7° La American International Pictures (AIP) creó un nuevo género conocido como *JD movies* con cintas como *One Way Ticket to Hell* (Bamlet Lawrence Price Jr., 1956), *The Flaming Teen-Age* (Charles Edwards, Irvin S. Yeaworth Jr., 1956), en el que la droga se hizo visible y tuvo una gran importancia en el desarrollo de las tramas, desde un tratamiento desenfadado y desgarrado. Paralelamente, en el Reino Unido nacen las *beatnik films* o *teenages films*, rompiendo lo establecido respecto al incipiente fenómeno del *teen crime*, y de cuyo aprovechamiento morboso se encargó una nutrida producción de serie Z. Títulos como *Motorcycle Gang* (Edward L. Cahn, 1957), *Reform School Girl* (Edward Bernds, 1957), *The Bloody Brood* (Julian Roffman, 1959), *The Beatniks* (Paul Frees, 1960) y *Naked Youth* (John F. Schreyer, 1960) descubrían el lado oscuro de la juventud, *embrutecida* por el sexo, las drogas, la violencia, la velocidad (*cars & bikes*) y

el *rock'n'roll*. Este subgénero del cine criminal es el antecedente directo, tanto en los aspectos temáticos y de contenido como en los más estrictamente formales, que podríamos denominar “de urgencia”, del cine quinquí.

8º El *free cinema* en la década de los 50 en Reino Unido y el espíritu de los *angry young men* contra las imposiciones de Hollywood y la dramaturgia clásica británica provoca ese arrollador movimiento de realismo cinematográfico que incluye una fuerte denuncia social, escuela que guarda paralelismos con cierto cine español, como el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, pero que estaba aletargado por la censura franquista. El *quinqü exploitation* también supone un alegato de las fuerzas estatales contra de las libertades sociales, pero pensado con una motivación clara de explotación y comercialización en salas. Aceptando la vocación comercial que posee, nuestro subgénero también ofrece una visión de la necesidad de recuperación de la libertad de expresión y de la denuncia de las desigualdades. Por primera vez en Europa, encontramos un antecedente del protagonista quinquí español, el *teddy boy* inglés, que vapulea y responde al rebelde sin causa americano, y provoca a ritmo de *rock and roll* los primeros disturbios protagonizados por jóvenes delincuentes, especialmente en las proyecciones de la película americana *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955). Hallamos este interesantísimo concepto que engloba a una subcultura atribuida a toda una generación de jóvenes, con alegatos literarios incluidos, pero que degenera ante la prensa sensacionalista hacia el despectivo adjetivo de *beatniks* y que desemboca en un bloque de películas que explotaban también este fenómeno, como en el caso de los quinquís en España y el *quinqü exploitation*, versión española de las *beatnik films*.

9º También, en cuanto a los aspectos formales y de construcción de los relatos del *quinqü exploitation*, localizamos varios antecedentes directos en el cine *underground* americano y en los distintos subgéneros del *exploitation* de los años cincuenta, como las *hot rod films*, las *nudie films*, las *cutie films* o las *roughie films*, pertenecientes a la serie B y las *grindhouses* y cines americanos de sesión doble. En este mismo sentido, podemos encontrar precedentes basados en los discursos de construcción del cine *underground* americano, que comenzó a ofrecer plásticamente películas combativas, de producción urgente, que nutriera la demanda de un público que se deleitaba con películas desenfadadas, dinámicas, rápidas y que contaba historias que hasta hacía pocos años le estaban prohibidas. Y no se debe solo a las cuestiones que trataban (reflejadas en los descriptores que hemos estudiado), sino a la forma en que fueron

contadas. El cine *underground* insufla sus características de construcción a un grupo de producciones que se enorgullecen de haber sido de serie B, respaldadas por el público, con preceptos del cine combativo, rápido, fresco y sin ataduras. Pero, por otro lado, lo que también diferencia al *quinqui* del *underground* es que este no es un cine de consumo popular; el público no responde, no acude masivamente a verlo, y se distribuye más por canales alternativos, incluso como obras de culto o piezas de arte. En cambio, sí responde a las características históricas de la serie B. De esta manera, podemos descubrir una correspondencia muy clara con nuestro subgénero de delincentes juveniles, pero llevándolo a extremos más sensacionalistas, aunque el concepto *pulp* ya lo es suficientemente. El *quinqui exploitation* denota dos pilares básicos del cine criminal: Primero, la sección de sucesos de los periódicos españoles, pues los protagonistas *quinquis* saltaban de la pantalla del cine a las páginas más amarillistas de la prensa, y a la inversa. Y segundo, el concepto *pulp*, es decir, el melodrama más sensacionalista y elocuente. Las historias del *quinqui exploitation* muchas veces estaban cargadas de tórridas leyendas, incluso del uso de drogas reales y sexo real durante los rodajes.

10° El espacio suburbial del *quinqui exploitation* ya aparece en el cine policíaco español de los 50. La diferencia radica en que en este lo más farragoso y los sucesos escabrosos están en *off* visual o fuera de campo, mientras que en el cine *quinqui* se muestran en absoluto e irreverente *in*, dentro de campo, como demuestran los planos detalle de las agujas clavadas en las venas, antes prohibidas por la censura. El realismo buscado en ciertas cintas del cine español como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) no ocultaba la realidad circundante, aunque a causa de la extrema vigilancia censora no podía recrearse en ella. El *quinqui exploitation* sí pudo e hizo alarde de ello, al llevar al espectador a los lupanares más insospechados para los españoles de entonces, que no estaban acostumbrados a tan excesivo realismo.

11° Medina (2000) habla al respecto de la película *A sangre fría* (Juan Bosch, 1959): “En el film los fuera de la ley optan por la delincuencia como medio rápido de hacerse con dinero, pero nos vamos a encontrar con dos tipos de delincuentes: el ocasional, que propone el robo como una manera de abandonar su vida de operario en una fábrica, y los profesionales, que pueden ejecutarlo; el comportamiento de ambos será totalmente distinto, ya que en los segundos no cabe ningún tipo de arrepentimiento”. Son este segundo tipo de delincuentes, en los que “no cabe ningún tipo de arrepentimiento”, el

que nos ayudará a reconstruir el origen y la evolución de nuestro delincuente marginal del *quinqui exploitation*, años más tarde.

12° El *quinqui exploitation* es el último subgénero derivado del cine criminal que significó una temática de explotación para el cine español. Treinta películas concentradas en ocho años con un nexo común: el delincuente juvenil, nunca antes transfigurado en protagonista de una película en el cine de nuestro país, salvo en los títulos de la fase de protogenéricas y precursoras que hemos analizado, como *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), y los jóvenes de *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), y otros títulos no analizados, pero que ofrecen diversos tonos, como *Serán hombres* (Silvio Siano, 1956), *Delincuentes* (Joan Fortuny, 1956) o la comedia *Los gamberros* (Juan Lladó, 1954). Aunque estos acaban siempre expiando sus delitos, los quinquis de la transición, a veces sí, como en *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980), pero otras no, como para ofrecer hasta cinco entregas de la saga *Perros callejeros* de José Antonio de la Loma.

13° Dadas las características, el fenómeno cinematográfico del *quinqui exploitation*, se erige como la contestación más clara, directa, abrupta y sincera de todo aquello que el policíaco español no pudo ser, ni tan siquiera en su periodo clásico y prolífico de los años cincuenta, repitiéndose en él hasta nueve de los diez descriptores planteados por la revisión del código de censura de 1963 de José María García Escudero. En consecuencia, puede considerarse la importante y urgente necesidad del *quinqui* por realizar todo lo que el delincuente común de los 50 no pudo hacer.

14° Si tomamos como referencia dos películas, *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980), y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982), comprobamos que en la de Saura ese *amour fou* característico del cine policíaco también hace su estelar aparición en la joven pareja formada por Berta Socuélamos y José Antonio Valdelomar (que tras rodar la película emuló uno de los atracos, pero en la vida real), así como en la de Eloy de la Iglesia el desventurado trío de jóvenes, formado por José Luis Manzano, Antonio Flores y Rosario Flores, dibuja un tierno y melancólico retrato de los muchachos marginados y sin futuro en la España del momento.

15° Los rasgos se perfilan de 1972 a 1977, periodo en que tímidamente aparecen indicios en algunos personajes del delincuente juvenil que comienzan a mostrar características que van acercándonos al prototipo *quinqui*. Es la primera vez que aparece

con sus rasgos definitorios: minoría de edad, abandono de los estudios para encontrar en la calle su espacio natural, residente en barrios de la periferia y en asentamientos chabolistas, capacidad para el robo a pequeña escala, conducir aunque sin carnet que lo acredite, gran respeto por la familia y gran sentido de la amistad, siempre dispuesto a pasarlo bien y preparado para sus primeros encuentros con el amor y el despertar sexual. En algunos casos también se prostituye y hace uso de las drogas. En la película *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), estrenada en mayo, aparece el primer quinquí con todas estas características reunidas en un mismo personaje secundario, y en diciembre de ese mismo año ya será el protagonista de *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977).

16° Durante la fase central, entre 1978 y 1985, podemos observar que los autores de este cine quinquí se dividen entre el cine hecho en Madrid por el vasco Eloy de la Iglesia y el realizado en Barcelona por el catalán José Antonio de la Loma. Este consiguió exportar su idea a México, donde se rodaron *remakes*, como *Perro callejero* (Gilberto Gazcón, 1980). Las primordiales y constantes características formales de los principales representantes del fenómeno son las que se describen: En De la Iglesia, el uso del primer plano con intenciones narrativas y la creación de subtexto entre las relaciones de los personajes, así como una predilección por los *travellings* de acompañamiento o los planos secuencia basados en la planificación móvil de la puesta en escena y la reagrupación de personajes, además del uso de la droga por parte de la mayoría de los protagonistas. Mientras que De la Loma presentará una preferencia por el uso del *zoom*, las panorámicas y la escenificación de persecuciones de coches a los que previamente les *han hecho el puente*, de *tirones* de bolso y disparos con armas de fuego de diversos modelos.

17° Por los datos resultantes del análisis cuantitativo de las producciones pertenecientes al fenómeno *quinqui exploitation*, y su cotejo en la discusión de resultados de la presente investigación, podemos concluir que además de los dos cineastas principales (De la Iglesia y De la Loma), el conjunto de realizadores analizados proporcionan a través de la repetición de los descriptores utilizados las características temáticas más puras del fenómeno entre 1977 y 1983, presentando un repunte en 1985. Pero, dado el paulatino traspaso del arquetipo quinquí como personaje secundario (en todo 1977 y anterior) a personaje protagonista (desde 1978 y posterior), podemos afirmar que los aspectos formales, temáticos y técnicos ofrecen un mapa más

puro definitivamente entre 1978 y 1985. El fenómeno se mantiene estable hasta 1984 para decaer definitivamente en 1985. Varias producciones tardías se añadirán hasta el final de la década. Caben destacarse de forma especial las dos partes de *El Lute* (Vicente Aranda, 1987-88), personaje al que podemos considerar la primera figura mediática relacionada con el delito, antes de que surja el fenómeno quinquí, y que precisamente cerrará el ciclo al ser llevado a la gran pantalla. El Lute se erige como elemento figurativo de la represión franquista y como chivo expiatorio de la capacidad del régimen para doblegar al delincuente, presentándose ante la opinión pública como brazo ejecutor del mal. El Lute se convierte en la imagen simbólica de todos los antihéroes protagonistas de las películas quinquís, que llegan incluso a nombrarle durante sus *aventuras*, a raíz de que su leyenda fuera creciendo como víctima real de la dictadura, tras el reconocimiento público de la desmesura de su condena. Este *biopic* cierra el ciclo, junto a la película de Roberto Bodegas *Matar al Nani* (1988), basada en la historia real de la desaparición de Santiago Corella en plena democracia. La tardía *Tres días de libertad* (José Antonio de la Loma, 1995), quinta y última producción de la saga *Perros callejeros* que pasó completamente inadvertida, es la constatación diez años después del cierre del ciclo de que el fenómeno ha dejado de interesar definitivamente al público, el único que lo respaldó.

18° El *quinqui exploitation* es puro sensacionalismo, historias desgarradoras que reclaman la atención del espectador con carteles sensacionalistas y apoyadas por la propia labor que realizaban los medios de comunicación acerca de la vida real de estos chicos. Las *pulp magazines* americanas, con las mismas portadas, pasiones desgarradas y frases lapidarias como reclamo publicitario, buscaban la misma respuesta popular de quienes las consumían.

19° La desaparición del *quinqui exploitation* se deriva en parte de la Ley Miró, que protege el *cine qualité* frente al cine de explotación, mermado por la crítica y el reconocimiento intelectual. Los productores se afanan por encontrar productos por un lado *subvencionables*, por otro *comerciales* que les permitan seguir adelante.

20° En un viaje de ida y vuelta, resulta significativo el éxodo (entrada) de los campesinos a la salvaje urbe en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). La ciudad promete futuro, pero rezuma falta de oportunidades. Los delincuentes, víctimas de esa falta de oportunidades que el franquismo exilia (salida) al extrarradio de la ciudad,

convierten al antihéroe quinqu en un vengador de los desheredados que vuelve a la ciudad para robarle lo que necesita. Los migrados procedentes del mundo rural que protagonizan la película de Nieves Conde bien podrían ser los abuelos de los quinquis desterrados definitivamente a la periferia, que vuelven para vengarse tomando la calle y derribando fronteras, marcando su propia “ley de la frontera”, como dijera Javier Cercas en su novela de 2012 para contarnos las aventuras del Zarco, un quinqu de los de antes.

REFLEXIÓN FINAL

Asistimos el pasado año 2014 al estreno en cartelera de varias películas policíacas de las que hemos hablado en algún momento de esta investigación. Alberto Rodríguez, Daniel Monzón..., esos niños de finales de los setenta y adolescentes en los ochenta y noventa, que se encuentran entre los treinta y los cincuenta años de edad, en sus comienzos o en plena madurez de su carrera fílmica, resucitan el género negro policíaco, dormido en nuestra Filmoteca Nacional desde los años sesenta, excepto algunos títulos posteriores realmente escasos. Y es para esos niños y adolescentes de los años ochenta que se hizo este *quinqui exploitation* (Matellano, 2011), como comentamos en la introducción de esta investigación, esos que desde finales de los años noventa y durante la primera década del siglo XXI han vuelto a recuperar para la pantalla las persecuciones de coches, los tiroteos entre bandas, los atracos a mano armada, los policías corruptos y un sinfín de elementos del *noir* que recobran y a los que dan forma con muy buenos resultados. En definitiva, rescatan del olvido, honrándolo, ese gran desconocido de nuestra cinematografía: el cine policíaco.

Nos referimos a las películas de Álex de la Iglesia, Enrique Urbizu (sobre todo) y Koldo Serra; o los ya citados en esta introducción Daniel Monzón o Alberto Rodríguez; este último además propulsa la cinematografía andaluza en una etapa posterior a *Solas* (Benito Zambrano, 1999) y plantea nuevas y sugestivas oportunidades para el sector.

Se cierra el círculo con esta circunstancia, con este resurgir de películas del género de acción, policíacas, deudoras a nuestro entender de todos aquellos cineastas que intentaron hacer un cine policíaco puro, pero la tutela censora no les permitió. Entre aquellos y los de ahora se encuentra este menospreciado subgénero *quinqui exploitation*, que eclosionó en una ruta natural hacia la búsqueda de libertad de muchos

productores y autores, encorsetados y censurados durante muchos años y que, a modo de *botella de champagne agitada*, salieron disparados, en una extravagante carrera de fondo que perseguía trasgredir descaradamente las normas inquebrantables de la censura.

En las conclusiones del presente capítulo, merece la pena terminar con una última reflexión y pregunta al mismo tiempo: ¿Podríamos establecer las influencias del casi único cine criminal desarrollado que constituye un ciclo en la transición, amén de por supuesto otras foráneas, en aquellos niños de los setenta que ahora son realizadores de cine de género?

Pues bien, lo que sí queda patente es que estos jóvenes realizadores son los únicos que mantienen con vida el cine de género policíaco en España, mientras que en otros países, como Alemania, Francia o Suecia, está plenamente desarrollado y establecido.

“Navajeros, censores y nuevos realizadores” podría ser un perfecto título para la continuación de esta investigación que pretenda responder a la mencionada cuestión.

El *amour fou* aísla a los amantes, hace que ignoren sus obligaciones sociales, rompe los lazos familiares ordinarios y, en último término, conlleva su destrucción. Este tipo de amor horroriza a la sociedad, la escandaliza profundamente. Y la sociedad utiliza todos los medios a su alcance para separar a esos amantes, como lo haría con dos perros callejeros.

Luis Buñuel

8. BIBLIOGRAFÍA

ABRIL PALACIOS, José María (2008). *La Guardia Civil en la pantalla (1933-2004)*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, Festival Ibérico de Cine.

AGUILAR, Carlos (2006). “Páginas amarillas” en Palacios, Jesús (ed.). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores. pp. 167-177.

(2007). *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra.

ÁLVAREZ, Juan Manuel (1986). “Investigación cuantitativa / Investigación cualitativa: ¿Una falsa disyuntiva?” en Cook, Thomas D. y Reichardt, Charles. S. (eds.). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata. pp. 9-23.

ÁLVAREZ JIMÉNEZ, Víctor Manuel (2001). “El héroe en la obra de José Antonio de la Loma”. Conferencia del IX Congreso Asociación Española de Historiadores del Cine. *El Cine Español durante la Transición Democrática (1974-1983)*. 29 nov-1 dic. Valencia: IVAC, Instituto Valenciano de Cinematografía.

ALVIRA, Francisco (1982). “La perspectiva cualitativa y cuantitativa en las investigaciones sociales” en *Estudios de Psicología*, II, pp. 34-36.

ANCHELERGUES, José Luis (2010). “La serie B en el cine español. Cuando el dinero no es el problema” en catálogo de la exposición. Zaragoza: Sociedad Municipal Zaragoza Cultural y Festival de Cine Zaragoza.

ANGUERA, M^a Teresa (1986). “La investigación cualitativa” en *Educación* 10, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. pp. 23-50.

ARRIBAS, Víctor (2010). *El cine negro*. Madrid: Notorious Ediciones.

BANKS, Marcus (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

BECKER, Howard y GEER, Blanche. (1970). “Participant observation and interviewing: A comparison” en Filstead, William J. (ed.). *Qualitative Methodology*. Chicago: Markham. pp. 133-142.

BELLUSCIO, Marta (1996). *Las fatales, ¡Bang! ¡Bang!* Valencia: La Máscara.

BORAU, José Luis (ed.) et al. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Alianza.

BORDE, Raymond y CHAUMETON, Ètienne (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange. En Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005). *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores. pp. 299-306.

BRISSET, Demetrio Enrique (2011). *Análisis fílmico y Audiovisual*. Barcelona: UOC.

BUENDÍA, Leonor; COLÁS, Pilar; HERNÁNDEZ, Fuensanta (1998). *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Madrid: McGraw-Hill.

CALVO HERRERA, Concepción (2011). *Explotación de películas. El cine visto desde dentro*. Madrid: Zumaque Ediciones.

CAPARRÓS LERA, José María (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

(1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

(1999). *Historia crítica del cine español: desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel.

CARMONA, Luis Miguel (2010). *Cine erótico a la europea*. Madrid: T&B Editores.

(2012). *Cine insano*. Madrid: T&B Editores.

CARMONA, Ramón (1991-2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.

(2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*. Barcelona: Paidós.

COMAS, A. (2002). *IFI, Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas y su artífice, Ignacio F. Iquino*. Tesis doctoral dirigida por Román Gubern. Universidad de Barcelona.

COOK, Thomas y REICHARDT, Charles. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación educativa*. Madrid: Morata.

CUESTA, Amanda y CUESTA, Mery (2009). “Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer” en catálogo de la exposición. Barcelona: CCCB.

CUETO, Roberto (1998). *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

CUETO, Roberto (2005). “Rapsodia en noir. La música del cine negro americano” en Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005): *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores. pp. 155-181

(2006). “La triste canción del hampa. El realismo poético francés y la estética noir” en Palacios, Jesús (ed.) (2006): *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores. pp. 47-61

(2006). “La lógica poética del espectáculo. Louis Feuillade y Fantômas” en Palacios, Jesús (ed.) (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. T&B Editores. Madrid. pp. 25-41.

DE DIEGO, José (2014). *Cine Bizarro. Los clásicos del ‘Cinema Bis’*. Madrid: Bookland.

DOUGLAS, Jack D. (1976). *Investigative Social Research. Individual and Team Field Research*. Beverly Hills: Sage.

DURGNAT, Raymond. (1970). “Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir” en Silver, Alain y Ursini, James (eds.) (1999): *Film Noir Reader*. Nueva York: Limelight Editions. pp. 37-51.

FERRO, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

FLICK, Uwe (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

FRANCO, Jesús (2005). *Bienvenido Mr. Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Madrid: Aguilar.

FRUGONE, Juan Carlos (1984). *Oficio de gente humilde. Mario Camus*. Valladolid: 29 Semana de Cine de Valladolid.

GARCÍA ESCUDERO, José María (1978). *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta, Colección Panorama.

GIL, Alberto (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.

GIL FLORES, Javier (1994). *Análisis de datos cualitativos. Aplicaciones a la investigación educativa*. Barcelona: P.P.U.

GÓMEZ PÉREZ, Francisco Javier; MARÍN MONTÍN, Joaquín; PEREZ RUFÍ, José Patricio (2010). “El auge del cine autonómico: el caso andaluz” en Perlado Lamo de Espinosa, Marta y Jiménez Narros, Carlos (eds.). *Escenario actual de la investigación en comunicación: objetivos, métodos y desafíos*. Madrid: Edipo. pp. 183-193.

GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge (2015). *Adicciones en la gran pantalla*. Madrid: Fundamentos.

GOROSTIZA, Jorge (2005). “La ciudad es suya” en Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005). *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores. pp. 145-153

GREGG, Ron (2013). “Cocks & Cunts. Barbara Rubin and the New York Underground” en *Little Joe*. No 4. pp. 78-81.

GUARINOS GALÁN, Virginia (2011). “Sublimación e ignominia. Violencia explícita y simbólica de género en el cine” en Núñez, Trinidad y Troyano, Yolanda (coord.) (2011). *Cine y violencia contra las mujeres*. Madrid: Fundación 1º de Mayo.

(2015). “El país de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición” en *Área Abierta*. Vol. 15, nº 1. Marzo 2015 / Monográfico: Estudios sobre masculinidades, LGBTIQ y cultura audiovisual. Madrid: Universidad Complutense. pp. 3-14.

GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros.

GUBERN, Román (1989, 2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / ICAA.

HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique (2003). *Los 'nuevos cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años 60*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes de Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española.

HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio (2010). *Biblioteca del cine español*. Madrid: Cátedra.

JARNE ESPARCIA, Nacho (2014). "Las drogas en el cine español" en *Making Of. Cuadernos de Cine y Educación* 104-105, pp.15-22.

(2014). "Las drogas en el cine norteamericano" en *Making Of. Cuadernos de Cine y Educación* 104-105 (pp. 6-13).

JICK, Todd D. (1979). "Mixing Qualitative and Quantitative Methods: Triangulation in Action" en *Administrative Science Quarterly*. Vol. 24. Qualitative Methodology. December.

KRIPPENDORFF, Klaus (1980). *Content Analysis. An Introduction To Its Methodology*. Beverly Hills: Sage.

LARDÍN, Rubén (2012). "El culto al margen. Cuatro notas en el confín de la industria" en Salas, A. y De Fez, D. (coords.). *Neoculto*. Madrid: Calamar Ediciones. pp. 83-87.

LEÓN-IGNACIO, Jacinto (1976). *Los Quinquis, una minoría marginada*. Barcelona: Bruguera.

LLINÁS, Francisco (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.

MAMET, David (2008). *Bambi contra Godzilla. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*. Barcelona: Alba.

MATELLANO, Víctor (2011). *Spanish Exploitation. Sexo, sangre y balas*. Madrid: T&B Editores.

(2009). *Spanish Horror*. Madrid: T&B Editores.

MEDINA, Elena (2000). *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Alertes.

MELERO, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious Ediciones.

(2013). *La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea*. Getafe: Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

MEMBA, Javier (2006). *La serie B*. Madrid: T&B Editores.

MÉRIDA DE SAN ROMÁN, Pablo (2009). *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos, géneros y personajes*. Barcelona: Larousse.

MILES, Matthew B. y HUBERMAN, Michael A. (1984). *Qualitative Data Analysis. A Sourcebook of New Methods*. Beverly Hills: Sage.

MONTERDE, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja. 1973-1992*. Barcelona: Paidós Studio.

MUÑOZ, José Luis (2012). “El cartero nunca llama dos veces” en *Editanet. Espacio virtual, literario y artístico*. Edición 19 Abril/Junio de 2012. Recuperado el 15 de mayo de 2013 de www.archivos.editanet.org/19/el-cartero-nunca-llama-dos-veces/index.html

NAVARRO, Antonio José (2005). “Phil Karlson, un talento a descubrir” en Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005). *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores. pp. 237-267.

(2006). “El cine negro y el thriller español (1950-1975): Historia de un desencuentro” en Palacios, Jesús (ed.) (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores. pp. 335-355.

NOURMAND, Tony y MARSH, Graham (eds.) (2006). *Films Posters Exploitation*. Colonia, Alemania: Taschen.

PALACIOS, Jesús (ed.) (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores.

PANICERES, Rubén (2006). “Inglaterra me hizo. La figura del gangster en el cine británico” en Palacios, Jesús (ed.) (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores. pp. 277-295

(2006). “Retrato de República en rojo. El cine policíaco italiano (años sesenta / setenta)” en Palacios, Jesús (ed.) (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores. pp. 179-195.

PÉREZ BASTÍAS, Luis y ALONSO BARAHONA, Fernando (1995). *Las mentiras sobre el Cine Español*. Barcelona: Royal Books.

PORTO, Juan Antonio (1999). *Antonio Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años del cine español*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga.

PROSS, Harry (1983-1989). *La violencia de los símbolos sociales*. Barcelona: Anthropos.

PUIGDOMÉNECH, Jordi (2007). *Treinta años de cine español en democracia. (1977-2007)*. Madrid: Ediciones JC.

PULIDO, Javier (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2014). *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*. Sevilla: Renacimiento.

ROSENGREN, Karl E. (ed.) (1981). *Advances in Content Analysis*. Beverly Hills: Sage.

SALA, Ángel (2010). *Profanando el sueño de los muertos*. Pontevedra: Scifiworld.

(2012). “Rituales poliédricos. Mecanismos locativos y fidelizadores clásicos en el culto cinematográfico” en Salas, A. y De Fez, D. (coords.). *Neoculto*. Madrid: Calamar Ediciones. pp. 29-35.

SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2007). *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español. (1950-1965)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2003). *Obras maestras del cine negro (2ª ed.)*. Bilbao: Mensajero.

(2010). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (2ª ed., 1ª reimpresión). Madrid: Alianza.

SANCHÍS, Vicente (1996). *Violencia en el cine. Matones y asesinos en serie*. Valencia: La Máscara.

SCHRADER, Paul (1972). “Notes on Film Noir” en Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005): *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores. pp. 307-319.

SEGUIN, Jean-Claude (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Acento.

SILVER, Alain y WARD, Elizabeth (eds.) (1992). *An Encyclopedic Reference to the American Style*. Nueva York: Overlook Press.

SIMSOLO, Noël (2007). *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza.

SOLER, Lucas (2004). *Blaxploitation y cine afroamericano de los 70*. Málaga: Festival Internacional de Cortometrajes y de Cine Alternativo de Benalmádena.

STAKE, Robert E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.

TORREIRO, Casimiro (1997). “La calle sin sol” en Pérez Perucha, Julio. *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra.

TORRES, Augusto M. (1997). *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza.

URRA, Javier (coord.); COMPADRE, Agustín; ROMERO, Carmelo (2004). *Jauría Humana. Cine y psicología*. Barcelona: Gedisa.

VERA, Pascual (1989). *Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones JC.

WEBER, Max (1982). *La objetividad cognoscitiva de la ciencia social y de la política social. Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.

WEINRICHTER, Antonio (2005). “Fundido a negro. La oscura fascinación del film noir” en Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005). *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores. pp. 67-99.

WILLIAMS, Tony (2006). “El film noir británico” en Palacios, Jesús (ed.) (2006). *EuroNoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid: T&B Editores pp. 245-261.

VV.AA. Ashby, Sam (ed.) (2013). *Little Joe n.4. A magazine about queers and cinema, mostly*. Londres: Little Joe Magazine.

VV.AA. Duncan, Paul (ed.); Silver, Alain; Ursini, James (2012). *Cine Negro*. Barcelona: Taschen.

VV.AA. Florido Berrocal, Joaquín; Martín-Cabrera, Luis; Matos-Martín, Eduardo; y Robles Valencia, Roberto (eds.) (2015). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquini en la transición española*. Granada: Constelaciones.

VV.AA. Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; y Torreiro, Casimiro (2010). *Historia del cine español (7ª ed.)*. Madrid: Cátedra.

VV.AA. Palacios, Alberto; Shaín, Ismael (dir.) (2004). *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la Historia. El caso español*. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León.

VV.AA. Palacios, Jesús y Weinrichter, Antonio (eds.) (2005). *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores.

VV.AA. Sala, Ángel y De Fez, Desirée (2012). *Neoculto. El libro definitivo sobre el cine de culto*. Madrid: Calamar Ediciones.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós Ibérica.

REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Cine Nuevo Nº 7. Marzo-Abril 1987.

Cinema 2001 Nº 2. Noviembre 1983.

Cinespectáculo, Año 2, Nº 3. Mayo 1978.

Contracampo Nº 20. Marzo 1981.

Contracampo Nº 25/26. Noviembre/Diciembre 1981.

Contracampo Nº 27. Enero-Febrero 1982.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Cineastas contra magnates. Dir. Carlos Benpar. Producciones Kilimanjaro S.L., 2005.

Cineastas en acción. Dir. Carlos Benpar. Producciones Kilimanjaro, 2006.

De Salamanca a ninguna parte. Dir. Chema de la Peña. Artimaña Producciones S.L., 2002.

Imágenes prohibidas. Las huellas de la Censura en España. 14 capítulos. Dir. Vicente Romero. TVE en colaboración con Filmoteca Española, 1991.

Queridísimos verdugos. Dir. Basilio Martín Patino. Turner Films S.A., 1973.

Eleuterio. Merchero, culto y libre. Reportaje de Crónicas. Guión: Juantxo Vidal. Realización: Ángel Navarro. Emitido el 8 de mayo de 2014 en TVE.

SITIOS WEB

JONAS MEKAS. <<http://jonasmekas.com/diary/>> Recuperado el 30 de julio de 2015.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE.

<<http://www.mecd.gob.es>> para la base de datos de películas calificadas. ICAA, y <<http://www.mcu.es/cine>>

REVISTA *FOTOGRAMAS*. <<http://www.fotogramas.es/Peliculas>>

INTERNET MOVIE DATABASE. <<http://www.imdb.com/>>

RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA.

<<http://www.rtve.es/filmoteca/>> y <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

FILMAFFINITY. <<http://www.filmaffinity.com/>>

8. ANEXOS

ENTREVISTAS

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA, historiador y crítico de cine.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Cree que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

En el cine policíaco, detrás de las historias de intriga siempre hay algún tipo de reflexión sobre la criminalidad, es decir, cuál es el origen de la criminalidad. Y una de las dimensiones evidentemente son las diferencias sociales; y unido a eso suele ir la corrupción policial o la corrupción política, incluso las diferencias sociales o los crímenes de cuello blanco, de guante blanco, el tipo de crímenes, digamos, asociado a los poderosos, a la gente adinerada. Este tipo de cuestiones siempre son incómodas, muy incómodas, en una dictadura cuyo primer mandamiento es negar la realidad. La realidad se borra, cualquier dimensión crítica sobre la realidad se borra, y en ese sentido el cine policíaco en el contexto la dictadura no es nunca el terreno más indicado. En el caso de la historia del cine español, en el cine de los cincuenta sí que es verdad que hay un pequeño ciclo, sobre todo en Barcelona, pero efectivamente es un ciclo pequeño. Se trata de un cine muy posibilista porque realmente este discurso sobre la realidad en este contexto social está muy limado y apenas tiene relevancia. Además, conforme a los criterios, que diríamos más convencionales, el criminal siempre paga, cosa que era uno de los motivos de la censura en el Código Hays; es decir, que no se podía mostrar a un criminal exitoso, lo cual va a en contra casi del propio género.

2. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Cree que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

Totalmente. Yo creo que es un cine primero muy desgarrado, incluso anticonvencional de lo estrictamente cinematográfico. Son películas muy combativas, incluso con un punto de sensacionalismo. Cuando estas películas se ponían en su momento, y recuerdo perfectamente cuando se estrenaban estas películas, era un cine muy popular, pero no demasiado apreciado por la crítica, y la razón de que no se apreciara demasiado es que en lo cinematográfico, como digo, eran películas muy desgarradas, y no solamente porque mostraban cuestiones criminales en cuanto al contenido, sino que también los personajes eran de una cultura, a veces muy popular, que venían del arrabal; personajes que tampoco podían ser héroes, pues no tenían glamour; era un cine incluso anti glamuroso. Y luego también aparecía un discurso muy libre en torno al sexo y no solamente la criminalidad sino también la droga. El tema del sexo y el de la criminalidad aparecían muy unidos y, junto a esto, el contexto social se mostraba muy desgarrado. Estamos en una época donde la criminalidad era muy elevada, lo mismo que la conflictividad social. En esos años, el número de huelgas y el nivel de paro eran ostensibles. Entonces, no es nada de extraño que se hicieran, que se rodaran, este tipo de relatos, donde los conflictos sociales de fondo tienen una fuerza importante.

3. A lo largo de su carrera como investigador e historiador, en especial del cine de la transición, ¿cree que aquel cine con ansias de libertad se limitaba a representar

lo que la sociedad era o demandaba ser?, ¿o cree que precisamente este cine ayudó y provocó un desarrollo de autoconciencia de libertad?

Ahí el cine es fruto de esa sociedad, pero al mismo tiempo este tipo de películas elevaban un poco el nivel de lo que las normas del momento establecían, porque sobre todo los periódicos se limitaban a informar de los crímenes o informar de la banda del Jaro, del delincuente que ha robado un banco, etc. Y ya rápidamente le ponía la etiqueta de delincuente. Sin embargo, en estas películas siempre está la dimensión humana. Aparece en el contexto el contenido emocional, aparecen las relaciones sentimentales de estos personajes, aparecen las relaciones familiares. Es decir, se humaniza al criminal. Y humanizar al delincuente juvenil es una forma de plantearse, o al menos de hacerse la pregunta de por qué este chico de diecisiete años consume droga o por qué tiene que robar. Y eso le da una dimensión importante. En ese sentido, es por lo que yo pienso que el cine quinquí, lo que convencionalmente llamamos cine quinquí, es un cine que, al menos en ese momento, plantea algunas reflexiones y amplía el espacio de lo que la sociedad se estaba planteando.

4. ¿Cree posible un cine de esas características hoy en día?

Sí, puede, pero con otros condicionamientos. Yo creo que hoy en día la delincuencia juvenil no tiene los rasgos que tenía entonces. La criminalidad creo que se ha desplazado o, en otros sentidos, se ha desplazado probablemente hacia bandas internacionales mucho más agresivas, o hacía la corrupción política, o hacia la corrupción económica. Ahí hay otros aspectos, es decir, hoy lo más llamativo no está en la delincuencia juvenil ni es lo más importante. Creo que siempre ha existido el cine negro, el cine criminal, y siempre va existir, pero lo que pasa es que su foco de interés está más en otros lugares.

5. ¿Por qué no hubo una continuación y una explotación del cine policíaco español que tímidamente se desarrolló en la década de los 50?

Creo que efectivamente ahí no es que haya una censura directa, pero sí una censura encubierta en cuanto no se permiten guiones que hagan referencias a la realidad. Entonces, al final es un cine que queda muy alejado de los intereses del público y una película es un artefacto de comunicación, cualquier película, y como tal tiene que haber una sintonía con el espectador. Si tú estás contando una historia criminal y al espectador el mundo que tú le propones allí está muy alejado de su vida, de su contexto, de lo que él conoce, pues al final eso, se distancia, y se desinteresa. En el momento en que le das unas claves basadas en conflictos, con un tratamiento realista, gente que él puede conocer, que puede tener una experiencia en su vida similar, entonces en ese momento ese espectador sintoniza mucho más. En el cine policíaco, sus guiones estaban muy medidos, no se permitían demasiadas referencias y, por lo tanto, el ciclo se agota en sí mismo. Luego, a principios de los sesenta, el cine español se decanta mucho más por la comedia o por otro tipo de historias.

6. El *quinqüexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Considera que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas

atormentados del cine negro? ¿Es el quinquí el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

Yo diría que, más que antihéroe, la figura del quinquí no es solamente verdugo, sino que también es víctima. Y no solamente es un criminal, es decir, no solamente es sujeto de la criminalidad, sino también es objeto. Es también víctima, porque es víctima de unas circunstancias, de un contexto social, de un contexto familiar, de una falta de recursos educativos, económicos, etc. Y en ese sentido es un pobre hombre. Es decir, es antihéroe en cuanto que no ofrece un modelo para nadie, por supuesto, pero también es alguien por el que tú puedes sentir simpatía, o al menos cierta empatía, porque sabes que no es alguien que tú rechazas, no es alguien que te repugna y, más bien, es alguien que te da pena en un momento determinado.

7. Como investigador y analista de cine negro americano y experto en cine español, ¿podría ser el cine quinquí un género o subgénero policíaco, genuino español? ¿Es decir, podría ser ese cine negro que no se pudo hacer, que no se hizo?

Sí, en buena medida lo que llamamos cine criminal, lo que conocemos como un macro género, porque hay desde el suspense al cine negro americano, que es otro ciclo distinto, y al cine de mafiosos, etc. Hay varios ciclos o varios subgéneros dentro de lo que es el conjunto del cine criminal. Efectivamente, el cine quinquí tiene lugar en esos años, entre el 78 y el 82 u 84, y es muy fuerte porque hay unas películas muy significativas, porque fueron muy populares. De hecho, eran auténticos taquillazos e incluso había canciones y había un tipo de música muy vinculado a este tipo de cine. No cabe duda que es el correspondiente dentro del género criminal. Es lo más genuino que había en ese momento en el cine español, porque hay algunas otras películas de cine criminal, estoy pensando en *El arreglo* de Zorrilla, *El crack* 1 y 2 de Garci, pero es un cine criminal mucho más impostado y además, en cuanto al número de títulos, mucho menos representativo; es decir, son muy pocas películas como para que haya suficiente masa crítica y configuren un género o un ciclo.

8. ¿Existen en otros países cinematografías análogas a este cine quinquí? ¿Antes o después del que se explotó aquí?

La delincuencia juvenil, digamos la figura del delincuente juvenil y las películas sobre delincuencia juvenil siempre han existido, sobre todo en los años sesenta. En los sesenta, con los nuevos cines, pues tiene lugar un cambio importante en cuanto a los protagonistas. Podríamos decir globalmente que en el cine de los años sesenta en todo el Mundo, pero en Europa sobre todo, en el cine francés e italiano, los jóvenes son protagonistas por primera vez casi. Hay que decir que existe un protagonismo grande de los jóvenes y, lógicamente, cuando hablamos de los jóvenes, hay en torno a los ellos tres o cuatro temas, no hay más. Uno de ellos son las primeras relaciones sexuales o el aprendizaje sentimental, o los conflictos con los padres o con la familia. Y desde luego otra de las historias es la criminalidad. A veces la criminalidad está en distintos lugares, pero ese es otro de los motivos, sí.

9. ¿Del quinquíexploits o cine quinquí, ¿qué películas recuerda? ¿Dónde estaba usted entonces?

En esos años estaba estudiando y yo recuerdo que estas películas no eran muy apreciadas por nosotros, porque el tipo de jóvenes que representaban estaban alejados de nuestros intereses. Y yo no tenía amigos quinquis. Pero por otra parte estas películas son muy populares y la música sobre todo. Yo recuerdo que sonaba mucho en todos los bares, sonaban Los Chichos, etc. Era rumba flamenca y era muy popular y muy poderosa. Luego, sí que recuerdo que a mí me impactó mucho leer en los periódicos los casos concretos de algunos de los protagonistas de estas películas, que se habían encontrado luego en historias reales, de criminalidad como las que contaban las películas. En historias de criminalidad, “ha muerto el Jaro” o alguna historia relacionada con el Vaquilla, después de ver la película al cabo de dos o tres o cuatro años, pues veías que la realidad casi había imitado a la película. Algo que fue impactante, ver que estos chicos habían acabado así.

10. ¿Es verdad que no se estrenaban en la Gran Vía? ¿Que estos cines no querían estrenarlas?

No, yo creo que estas películas van por todos los sitios. Vamos a ver, en esos años quedan algunos cines de barrio, pero ya empieza a ver más mestizajes. Es decir, no estamos hablando de los años cincuenta o sesenta, donde había un circuito de cine de estreno y luego un circuito de cines de barrio, que se estrenaban las películas y al cabo de tres o cuatro meses se pasaban en sesión doble. Empieza a cambiar radicalmente y, bueno, en algunos sitios es verdad que probablemente en algunas salas más clásicas quizá no. Pero este cine se divulgó muchísimo.

11. En los 90, en España hubo un resurgir del cine policíaco, que ha seguido en la década de los 2000. Y este año 2014 *El niño* de Daniel Monzón y sobre todo *La isla mínima* de Alberto Rodríguez han puesto de acuerdo a crítica, jurados y público. ¿A qué cree que se debe este fenómeno?

Yo diría que es un cine principalmente de acción; es decir, una película como *El niño* es una película española que tiene un modelo, por así decir, en ese cine internacional, no se puede decir que norteamericano, sino más bien internacional. Es un cine de acción, donde hay un relato diríamos de policías y ladrones, es una cosa de lo más clásico, donde afortunadamente hay un contexto que sí es un contexto realista y social, como es el tema de la de la inmigración de africanos y marroquíes a Europa. Y luego el tema del tráfico de drogas en el Estrecho. El Estrecho está denominado como “zona caliente”, por así decirlo, y la prueba está en esos enormes radares que están bloqueando todo eso como un gran muro virtual. Ese contexto, afortunadamente, está muy bien llevado, porque Daniel Monzón lo ha manejado; sin embargo, como digo, es una película de acción, la película donde se ponen todos los estereotipos. También hay que decir que estás viéndola y no respiras en todo el tiempo. Entonces, yo creo que es otro tipo. Yo diría que ahí lo criminal es que tiene otras características, como si dijéramos que el cine de James Bond es cine criminal. Es verdad que trata de sucesos criminales, pero lo criminal en este caso está en un segundo plano. Algo distinto es en otras películas, como *La isla mínima*; ahí la criminalidad sí está reflejada, porque es un cine social que se basa en sucesos criminales, pero también sí que hay ahí una reflexión que es muy importante. Yo tengo un libro que se llama *Obras maestras del cine negro*, en el que en la introducción hablo de una metafísica dual del cine en el cine negro americano, y que es un ciclo muy interesante y plantea como tema de fondo la sustantividad del mal. Es decir, el mal no es algo circunstancial, accesorio, sino que en el ser humano habita un

alma cainita, hay un sustrato que puede dar lugar al mal; y esta reflexión siempre está en el cine criminal de verdad. Es decir, el cine criminal es anti-optimista. Existe el amor, existe la felicidad, existen las acciones buenas de mucha gente, pero siempre, siempre, el masoquismo o el sadismo o la voluntad del mal están ahí. Hay una mirada digamos que casi entronca con toda la mitología de muchos lugares. Aparece desde la mitología cristiana, que habla del demonio como el ángel caído, hasta Platón, que habla de los dos caballos, el blanco y el negro, que están como luchando, etc. Eso yo creo que es algo muy real y a mí me parece una reflexión muy de fondo.

12. ¿Cree que este cine quinquí influyó a aquellos chavales que iniciaron el *neo noir* español de los 90 en adelante? Sería el caso de Alberto Rodríguez, Urbizu, Uribe y otros.

Bueno, no estoy yo muy seguro, porque el contexto social es muy diferente. Es decir, el cine quinquí obedece primero a la cuestión de los espacios. ¿Cuáles son los espacios de estas películas? Barriadas de grandes ciudades en Barcelona y en Madrid. Aparecen estos lugares y aparecen personas de un nivel cultural más bien bajo, un nivel socioeconómico bajo, hijos de inmigrantes con familias desestructuradas. Y esto no aparece en el resto de las películas. El poder tan fuerte que tiene este cine se encuentra en el hecho de que directores de culto, como es el caso de Carlos Saura o Manolo Gutiérrez Aragón, hacen películas donde aparecen estos personajes. Saura hace *Deprisa, deprisa*, Gutiérrez Aragón hace *Maravillas*, donde aparece la realidad social que se impone incluso en gente que no quiere hacer un cine quinquí. Después, España experimenta un cambio importantísimo en la segunda mitad de los ochenta sobre todo, y luego ya con el ingreso e la Unión Europea. Cuando se hace un cine policíaco, un *neo noir* en los noventa, yo creo que el contexto es tan diferente que ya no permite este tipo de cine. Aparecerá un cine policíaco vinculado a otros aspectos. El tema que ha hecho Michel Courtois en torno a los Gal ya es otro tipo de cine criminal, que me parece que no tiene demasiada relación.

13. ¿Cree que estas producciones pueden ser el exponente de una escuela vasca (Urbizu, Koldo Serra) dentro del género, como pueden estar siéndolo Rafa Cobos y Alberto Rodríguez de la escuela andaluza?

Por supuesto, sí. Además, Alberto Rodríguez es un hombre que ha demostrado un talento extraordinario, a mí me parece que el talento se aprecia enseguida. Yo ya lo vi en *El traje*. No cabe la menor duda de que son posibles otras escuelas. La productora Maestranza, que está teniendo un recorrido, como Benito Zambrano también tiene ahí un recorrido. Es decir, no cabe pensar que el único cine que se hace es en Madrid o en Barcelona. Afortunadamente, hay talentos por todas partes y además ahí el talento surge en cualquier circunstancia. No se puede excluir, pues independientemente de las destrezas, el desarrollo del talento a partir de lo que uno se ha empapado es algo casi espontáneo.

14. Desde su posición privilegiada como cronista histórico del cine español, ¿cómo ve nuestro cine ahora? ¿Qué hemos ganado y qué hemos perdido a lo largo de nuestra propia historia?

Bueno, yo creo que el cine español ha ganado en variedad. Ha ganado en diversidad en todos los órdenes, en los géneros y los tratamientos. Se hace un cine documental como

no se ha hecho nunca. Se hace cortometraje como no se ha hecho nunca. Se hace un cine de animación en el que no había tradición. Es decir, que es más rico que nunca y en ese sentido hay muchas obras muy interesantes, y probablemente se ha perdido o por lo menos no está al mismo nivel en los guiones. Yo creo que hay una nueva generación de cineastas de la imagen o cineastas del encuadre. Las películas están perfectamente rodadas, encuadradas, el sonido está perfecto, pero luego resulta que las historias que cuenta pues son débiles, les falta empaque a las historias o a los personajes, les falta diseño. Probablemente hay deficiencias, te encuentras a veces películas con los diálogos que creo necesitan pulirse. Pero es proceso, un fenómeno bastante extendido. No solo es en España, quizá está también más extendido. En todo caso, sí que es una deficiencia que existe.

15. ¿Cree que la televisión es realmente quien tiene el poder de decisión ahora para hacer según qué tipo de películas?

Pues creo que la televisión te puede dar un abrazo del oso. Es decir, que te ayuda porque, si no, no se puede hacer cine, porque financia. Pero la televisión hace el cine que quiere, y el cine que quiere es un cine comercial y es un cine para todos los públicos, y no es un cine que sea masivo, lo que significa limitar mucho el discurso, tanto de los temas como de su tratamiento. A mí me parece que eso supone una estandarización, en el fondo es limar las asperezas y eliminar muchísimos tipos de cine que no caben en la televisión; esto es un poco, diríamos, deplorable. Lo que ocurre es que probablemente lo que tendrían que hacer las televisiones es pensar en películas grandes, pero también en otras piezas más pequeñas. En televisión muchas veces se dice “esto ha sido un fracaso, porque este programa solo lo han visto dos millones de personas”. Es como si dijéramos que un libro no llega a dos millones de personas, pero es que, si un libro llegara siquiera a cinco mil personas, estaría muy bien. ¿Pues un programa por qué habría de tener quince millones? Pues, mire usted, hay una película para doscientos mil espectadores y ya está. Lo único que hay que ver es que el presupuesto de esa película se adecue a los ingresos previsibles. Y, evidentemente, pues hacer una película como *El niño*, que ha costado mucho dinero, o *Ágora*, que cuesta mucho dinero, no las voy a hacer pensando en una audiencia pequeña. Tendrás que buscar una audiencia amplia. Yo creo que hay películas muy inteligentes, de un gran nivel artístico y cultural, y pueden estar destinadas para un millón de personas en la sala y luego en televisión pues tres millones más, y con eso es suficiente y no hay que esperar más. Lo mismo que un libro de filosofía no está pensado para que lo lean doscientas mil personas, sino para que lo lean cinco mil o diez mil. Lo penoso es pensar que el cine es solo pensar en las películas taquilleras. Y lo peor es un público que se vicia. Yo defiendo e insisto muchísimo en el valor cultural y artístico del cine, que es lo que a mí me interesa; a mí no me interesa el cine para ir a comer palomitas. Voy a ver algo que a mí me permite crecer como persona, que me hace reflexionar, que me hace disfrutar, etc. Y eso pues lo mismo que una gran obra de teatro u otro tipo de manifestaciones culturales. Pensar en el cine solo como ocio..., es una pena que solamente pensemos de esa manera.

Muchas gracias, profesor.
Nada, un placer.

BORJA COBEAGA, guionista y director.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Crees que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

Sí, yo creo que el cine negro claro que tiene una base muy social; es decir, que no se puede despegar el cine negro o la novela negra clásica sin pensar en el contexto en el que se producían, y hablaba de marginalidad, de lucha de clases, de ricos y pobres y todo eso. Entonces, como la tradición española del cine negro ha sido más a trompicones, quizás ha sido el cine quinquí y el cine pandillero el que mejor ha reflejado esas desigualdades sociales. Puedes ir a una película mucho más estilizada como *Deprisa, deprisa* o ir a las de Eloy de la Iglesia o José Antonio de la Loma para ver los códigos: residuo social, violencia, intriga, o sea, los clichés del género en el lado más social o en el lado más puramente cinematográficos estaban reflejados.

2. El *quiniexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Consideras que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro? ¿Es el quinquí el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

Yo creo que hay una reivindicación muy justa del cine quinquí, de una estética muy particular además, yo creo que sí, que el antihéroe arquetípico del cine español podría estar representado por los protagonistas de estas películas, sobre todo porque abarcaban un lenguaje y una temática muy amplia, no solamente en lo cinematográfico, sino también en lo musical, en el vestuario, en el look; quiero decir que estábamos ante un género que podría tener tanta entidad como, por ejemplo, el *spaghetti western*, ¿no? Quizás hay muchas menos películas de pandilleros o de cine quinquí, pero sí tenían unos códigos muy definidos.

3. Del *quiniexploits* o cine quinquí, ¿qué pelis recuerdas?, ¿dónde estabas tú entonces? ¿Conociste a algunos de sus autores o protagonistas?

Yo creo que son películas que he visto luego, un poco *a posteriori*. Cuando se produjeron, yo era muy pequeño y creo que no vi ninguna en el cine; pero, por ejemplo, el hecho de que las películas de *El pico*, de Eloy de la Iglesia, estuvieran rodadas en Bilbao muchas de ellas o en paisajes o calles que vas reconociendo, hace que sean películas que luego recuperas. Aunque es cierto que mi mayor inmersión en el cine quinquí es cuando dedicamos una asignatura de la universidad, un cuatrimestre entero, a analizar *Deprisa, deprisa*, es decir, que la vimos cuatrocientas mil veces. Si una asignatura está centrada en analizar *Deprisa, deprisa*, pues supone una buena inmersión en el cine quinquí. Sí es verdad que puede haber muchas diferencias entre lo que puede hacer José Antonio de la Loma o Carlos Saura, pero creo que sí que había capturada una épica, que a lo mejor otras películas estaban hechas con mayor naturalidad y contándose con menos importancia, pero, claro, *Deprisa, deprisa* era más pretenciosa por ser casi enciclopédica, aunque tenía cierto aire trágico lorquiano, que a lo mejor otras películas no tenían, con otras cosas muy buenas, pero que *Deprisa, deprisa* sí tenía.

4. En los 90 en España hubo un resurgir del cine policíaco, que ha seguido en la década de los 2000. ¿Crees que este cine quinqu influyó a aquellos chavales que iniciaron el *neo noir* español de los 90 en adelante?

Yo creo que el cine quinqu ha querido ser muy reivindicado, el propio Koldo Serra, que es un director que admira mucho este tipo cine, llegó a rodar un *teaser*. Al final la película no llegó a buen fin ni se realizó, pero era una película de quinquis. Hugo Silva, quinqu en Barcelona, atraca un banco y huye... Y era una película de quinquis pura y dura en cuanto a estética, premisas, argumentos... Entonces es verdad que hay una reciente reivindicación que ojalá tuviera una plasmación más real que de manera colateral. Piensas en Todo por la pasta cuando la hizo Urbizu, piensas en Koldo Serra, piensas incluso en muchos detalles de las películas de Alex de la Iglesia y se ve una necesidad de recuperación. De la misma manera que está Tarantino recuperando el *spaghetti western*, pues que alguien de aquí recupere el cine quinqu.

5. ¿Cuáles son tus influencias?

A mí, de hecho, me gusta más el cine policíaco que la comedia, como espectador. A mí ver *thriller*, sea de policías y ladrones o de suspense y todo eso, es lo que más me puede gustar. Pero sí que notas influencia en estos directores, aunque, claro, alguien no va a reconocer la influencia directamente de muchas veces, ¿no? O sea, a veces a uno se le pegan cosas, aunque no es consciente. Pero, si has crecido en un determinado contexto con un tipo de estética, incluso a golpe de vista, al final eso se acaba pegando, es imposible no pensar en un *Grupo 7* y pensar en las películas de cine quinqu, ¿no? O vemos que, en realidad, en esta época de transición política lo importante que era el cine de Eloy de la Iglesia, que no se entendería de otra manera. Yo sé que hace poco se editó un libro sobre el guionista que ya murió de Eloy de la Iglesia.

6. Eres cineasta, guionista... ¿En qué ámbito te sientes más a gusto?

Últimamente, mi carrera está como muy centrada en el guión, ¿no? De hecho, aunque haya dirigido ya tres películas como director, los éxitos más relevantes han sido como guionista, como es el caso de *Ocho apellidos vascos*, ¿no? Pero es verdad que me gusta más dirigir, porque creo que es un acto como más social, ¿no? Escribir me parece muy duro, me parece lo más complicado que hay, sobre todo porque tienes mucha lucha mental, aunque estés trabajando con otro guionista, como es mi caso con Diego San José, al final necesitas referentes o desde luego las posibilidades que tienes para hacer las cosas son como muy abiertas, ¿no? Cuando estás dirigiendo, ya tienes un plan, ya tienes un equipo de apoyo, ya tienes mucha gente, aparte de que yo disfruto mucho trabajando con actores y creo que me gusta más dirigir las películas que tengo. Son como muy de comedias, ¿no? A mí me gusta mucho la comedia clásica, estoy pensando en Howard Hawks o en Quine o en George Cukor, pero también me gusta la comedia televisiva muy reciente y pensando en Ricky Yelves. Es decir, el humor es lo que te permite un abanico bestial y que te puede gustar eso, pues el humor negro de Berlanga o el humor de los *Sukeres* de *Top Secret*. Quizá ahora con el director que más me identifico, porque me gusta mucho lo que hace y aspiro a hacer algo así, es Alexander Payne; si pienso en *A propósito de Schmidt* o en *Nebraska*, me gustan muchísimo. Entonces ahora sí que me gustaría dirigir algo, pero estoy en un guión de encargo que es *Súper López*, que estamos escribiendo Diego San José y yo para José Luis Caldera, así

que esto es lo que está sobre la mesa y en lo que estoy trabajando, y ojalá pronto surja un proyecto como director.

Muchas gracias, Borja.
A ti, Rafa.

MICHEL GAZTAMBIDE, guionista, director y poeta.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Crees que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

Bueno, yo tengo una especie de teoría. El cine negro, comentábamos ayer en una charla, nace de los arquetipos, primero el *punk* y luego el cine norteamericano de los años veinte y treinta, y se fundamenta en una serie de arquetipos, que tienen que ver casi todos con lo fronterizo, en lo moral y en lo físico, en lo geográfico y sobre todo en ese territorio en el que los hombres pueden bascular entre el bien y el mal, que de alguna forma es un poco el tema del cine negro. Los arquetipos los marcan la narrativa y el cine norteamericano, y el problema que tenemos en España es que los arquetipos están muy lejanos a los que tenemos nosotros aquí: el detective, el policía corrupto, la corrupción de los poderosos, en fin, todo ese tipo de cosas. Por razones evidentes, en España, durante la dictadura, los arquetipos no se pueden tocar, es decir, el policía siempre es el bien y el delincuente siempre es el mal, además con una visión condescendiente en muchas películas sobre todo de los cincuenta y los sesenta, de Julio Coll, que en algunas ocasiones permiten incluso la redención del malvado, del delincuente, pero a ese nivel. Quiero decir que es un territorio en el que nosotros estamos muy lejos de los arquetipos. De hecho, si hablamos de crimen, uno de los primeros problemas que tenemos siempre los guionistas son las armas en España, ¿quién tiene armas en España? Entonces, si nos vamos a esa época, armas en España tiene los policías, tienen los militares y luego están los descendientes del bandolero español, es decir, está la escopeta de caza, está la faca, aquel cuchillo o navaja, que es el arma básicamente del delincuente español. Dentro de ese territorio, digamos moralmente incomodo dentro del género y del arquetipo del género y moralmente reprochable dentro de la situación política española, es muy difícil que se genere digamos una industria o una especie de hábito de películas que traten el tema más allá de lo anecdótico. Los crímenes son pasionales, son venganzas, son problemas de límites de tierra y ese tipo cosas, y casi todos se hacen a navaja, a garrotazos, a pedradas y como mucho con escopeta. ¿Qué pasa cuando de repente se muere Franco? Llega la transición; entonces, evidentemente bascula algo, algo cambia, ya se puede hablar de que los policías están en el límite, de hecho conviven dos generaciones policiales, unos los del antiguo régimen, policías marcados por su pasado, y luego los jóvenes policías, que se supone que anhelan una democracia. Pero si volvemos un poco al territorio de las armas, la escopeta caza sigue, la navaja sigue, la pedrada sigue y la escopeta se recorta y aparece la escopeta recortada, que es la que aparece en el género de los quinquis. Pero en los arquetipos todavía hay elementos que no están asimilados por la sociedad, y en ese momento surge el cine quinquí, que tiene una gran aceptación sobre todo a nivel de determinadas generaciones, de edades, núcleos sociales de clase media y de clase media baja, y que retrata solo a una parte de lo que es el espectro delincencial de la época, que es por otro lado también el que da más miedo a la sociedad común, la de los atracadores, la de los *tirones*, que de alguna forma alumbran una serie de bandoleros desesperados de quince, dieciséis, diecisiete y dieciocho años que van a terminar prácticamente todos mal, en las películas y en la realidad, porque casi todos mueren. Yo creo que el arquetipo de cine negro clásico se empieza a cumplir a finales de los noventa, que es cuando ya el nivel de corrupción es generalizado, cuando ya se puede hablar con cierta libertad de políticos al otro lado de la ley, de policías corruptos, de esa zona moralmente confusa en la que se mueve el género. Pienso que ahí es cuando podemos, de alguna manera, comulgar más con el

espectador. Y ahí sí que, de repente, armas hay muchas, porque está la Policía, los militares, los guardias jurados y las mafias. Curiosamente tengo un amigo que es un ex atracador y dice que ya no hay delincuentes españoles, es decir, los delincuentes españoles actuales están en los bancos, están en los parlamentos, y el delincuente corriente prácticamente no existe, ya que su figura ha sido usurpada por las mafias internacionales, los serbios, los albaneses, los rusos, los italianos, los colombianos, etc. De hecho, una mafia, la última, creo que son los Miami, Casper y esta gente, son los últimos delincuentes de cierto nivel españoles. Yo creo que sería difícil que una banda de cinco o siete chavales quisiera quedarse con el poder de la delincuencia en Málaga, hacerlo sería muy complicado; es decir, sería muy complicado que se lo permitiesen esas otras mafias que son las que llevan el cotarro actualmente.

2. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Crees que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

Sí, es una bofetada, también es un oportunismo; es decir, es un cine evidentemente comercial, no es un cine que tenga una pretensión de denuncia; bueno, cierta denuncia sí, pero cierta denuncia. Yo creo que básicamente son eso. Los presupuestos que tienen, tanto los productores como los directores, eran precisamente para eso. Siempre, además, se baraja eso; es decir, hasta qué punto Eloy de la Iglesia o J.A. de la Loma fueron puros, en el sentido de recoger a esos chavales y decirles “Venga, vamos a hacer películas o extras en películas y os vamos a convertir en héroes”, hasta qué punto había pureza ahí o había cierto interés, es siempre muy difícil de calibrar, porque efectivamente ellos veían que esos personajes interesaban a mucha gente de los barrios como sus héroes, pero también interesaban a las personas de la clase media que eran agredidas por esos personajes, las abuelas a las que les quitaban los bolsos, sus hijas, etc., que reconocían un estado de la cuestión digamos confuso en el país. Yo creo que hay de todo, por un lado, para mí, una conciencia o una voluntad de cambiar las cosas, cambiar desde un punto de vista moral, pero también hay oportunismo. De hecho, en Barcelona, yo conozco bastante la delincuencia barcelonesa de esa época, y se nos cuenta mucho la delincuencia, los quinquís, el Vaquilla, el otro, el de la moto, pero la delincuencia de guante blanco no se toca. En esa época, en Barcelona hay mafia argelina, hay mafia italiana, hay mafia francesa y corsa, y juegan a las cartas, al póker, por las noches, con una generación de nuevos delincuentes españoles de traje impecable que vigilan las timbas y que se van enganchando casi todos a la heroína, y llegan a la heroína y al atraco pero de traje. Eso no se ha tocado, no se ha comentado, no se ha hecho y, sin embargo, el otro lado sí, el lumpen sí.

3. El *quinqüexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Consideras que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro? ¿Es el quinquí el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

La tradición del bandolero español está ahí, o sea, es eso, es nuestra aportación a la delincuencia, está el guerrillero y el bandolero, que es popular, que es un héroe entre comillas, y que mezcla churras con merinas; es decir, son asesinos en muchos casos

violentos y crueles, pero al mismo tiempo el pueblo se reconoce en ellos. En muchas ocasiones, comenté con Enrique que queremos trabajar y hacer alguna vez, antes de morirnos, una película sobre el último bandolero español, que es el Pinales. Entonces el Pinales es un tío que en su primer acto delictivo, asesina y viola, y curiosamente se acaba convirtiendo en un héroe. En una ocasión ocupa un campo de aceitunas y entra con el pueblo para que se alimenten; ese tipo de gestos hacían que, poco a poco, efectivamente, el pueblo se sintiese uno de ellos. Hay una anécdota muy bonita: cuando lo matan, a su mujer la detienen en Córdoba y la llevan al Puerto de Santa María, pero como era en aquellos tiempos, andando con la criatura en brazos y se iban cambiando cada pareja de guardia civil de cada pueblito, pero ella seguía andando con la criatura; conforme se iba acercando al Puerto, le salía gente que le llevaba comida y las mujeres le decían: “Tu marido no está muerto, lo han visto en Albacete, que lo han visto en no sé donde”, y ella ya había visto el cadáver putrefacto, porque además lo matan en unas montañas de Albacete y esperan tres días a que llegue el fotógrafo, porque quieren que haya una fotografía que se publique en la primera plana de los periódicos de la época. Porque es lo de siempre, es la vieja historia; es decir, España se está desmoronando y tenemos un bandolero, entonces vamos a ponerlo en la primera plana para que la gente se olvide. El mito del bandolero que se parece mucho al mito del bandolero del oeste. Y estos chiquitos que dices tú, tienen algo de eso.

4. Del *quinquiexploits* o cine quinquí, ¿qué pelis recuerdas?, ¿dónde estabas tú entonces? ¿Conociste a algunos de sus autores o protagonistas?

La Paramount está reponiendo todo el cine quinquí y, de hecho, yo muchas veces a las dos de la mañana veo *El Vaquilla* entre otros títulos. Y no les ves atormentados a los chavales, les ves disfrutones, o sea, les va su rollo, además tienen dificultad porque, en cuanto tienen que decir un diálogo complejo, explicativo y ético, lo dicen mal porque se sale mucho de sus esquemas verbales; a ellos les gusta follar, tener dinero, ponerse hasta el culo de todo e ir a discotecas y ponerse a gusto, eso es lo que les gusta. Entonces, ese es para mí el dibujo. También hay algo de eso en el bandolero, el bandolero disfrutón; el bandolero no sale a bandolear solo porque quiere cambiar el mundo, esa es una versión demasiado condescendiente por nuestra parte, si no me quedan más cojones, me tiro al monte y que sea lo que Dios quiera, y venga jamón, gitanas, guapa, no sé como decirte, eso también está ahí.

5. En los 90 en España hubo un resurgir del cine policíaco que ha seguido en la década de los 2000. ¿Crees que este cine quinquí influyó a aquellos chavales que iniciaron el *neo noir* español de los 90 en adelante?

No, no, para mí no.

A mí, la que más me gusta, que no es de estos, es *Deprisa, deprisa*, para mí la mejor de todas con mucha diferencia, la de Saura, escrita por Querejeta. Y luego *El Vaquilla* y otra que he visto que es maravillosa, *Perros Callejeros 2*, que sale Agustí Villaronga haciendo un papel de malo, malo, malo, fantástico. Como Agustí es amigo, me hizo mucha gracia verlo. Y *Perros callejeros* o *El Vaquilla*, que termina con el chaval en el suelo, muestra de esos finales tan bruscos. Pero a mí la que más me gusta, con mucha diferencia, es *Deprisa, deprisa*. Como espectador cinéfilo, a mí me gustaba mucho el cine, yo iba mucho a ver películas de estreno norteamericanas; estamos hablando del maravilloso cine de los setenta y los ochenta. Los grandes clásicos del cine español de la época, estamos hablando de *Furtivos*, *Deprisa, deprisa*, es decir, un *cine qualité*. Y

luego todo el arte y ensayo que entraba en las salas y películas antiguas que no habíamos visto. Entonces, dentro de ese ambiente cinéfilo, el cine quinquini no tenía ningún tipo de prestigio ni de relevancia. Alguno a lo mejor si tenía una novia quinquini, peluquera, pues ibas al cine con ella y veías eso, pero por otro tipo de motivos. Entonces, con los años, eso se convierte efectivamente en documento social de un momento histórico muy concreto y muy interesante y luego, cuando se recupera sobre todo la figura de Eloy de la Iglesia, que sus películas pasan a ser clásicos de serie B, independientemente de su calidad mayor o menor, porque son películas casi siempre desiguales, interesantes, técnicamente discutibles, en fin, tienen sus cosas. En ese momento a mí ni se me ocurría pasarme a ver *Navajeros* por las salas. Luego, con el tiempo, las he visto, unas con más gusto que otras, salvo *Deprisa, deprisa*, porque era Saura y a él le teníamos mucho aprecio.

6. ¿Cuáles son tus influencias?

¿A nivel cinematográfico? Por ejemplo, a mí me marca mucho el cine mudo, después el cine norteamericano de los años setenta, más que el de los cincuenta o cuarenta, del cual Enrique es un gran conocedor, por ejemplo de Peckinpah, Los Leones, el cine crítico, Lumet y todo eso; y mucho, mucho, el cine francés que yo empecé a ver de pequeño en Francia, y que he seguido viendo, sobre todo el género de *thriller*. Y luego una cosa que me apasiona es que a mí me gustaría haber sido italiano, porque me gusta mucho el cine italiano, el neorrealismo, las comedias... Me parece magistral cómo dominan el *tempo* de la vida, lo bueno y lo malo al mismo tiempo. Son muchas influencias.

7. ¿Es cierto que estas películas no conseguían pases en la Gran Vía?

Yo no vivía en Madrid, no sé, pero desde luego en Pamplona, que en aquel momento había varias salas, supongo que se estrenarían en salas como la del Cine Alcázar, no en el Carlos III, que era céntrica. Me imagino que en Madrid pasaría algo parecido, supongo que tendrían cuidado, en la Gran Vía no, pero cerca, porque eran películas que sí llevaban mucha gente, las películas taquilleras en general. Por lo tanto, hacían falta salas grandes, imagino que en Fuencarral sí estarían, en el Roxy, por ejemplo. La película de la que hablábamos antes, *Perros callejeros 2*, cuenta cómo ellos roban un coche en Barcelona para ir a ver la película a Zaragoza, que eso está muy guay, y les reconoce un quiosquero y ellos se crecen y es muy divertido ese momento.

8. En estas películas, las persecuciones y los tiroteos son muy importantes.

Sí, sí, hay alguna por la Rambla y luego, son muy míticas las de los descampados, las de los extrarradios que siempre hay un coche que va por una campa, que el coche de los policías les hace una trampa vaquera, casi. Yo creo que en ese momento, no solo en el cine, hay una sensación de que todo es posible, es decir, con los medios que tengamos, vamos a hacer lo que nos dé la gana, y yo me imagino que era relativamente posible hacer una persecución en las Ramblas sin liarla demasiado. Y yo creo que, por ejemplo, los maderos, los policías seguramente si iban a ver esas pelis, porque el policía compartía clase social con el quinquini y muchas veces eran de los mismos barrios, entonces yo creo que se reconocían los unos a los otros, sobre todo los policías nuevos, porque los policías viejos eran esos señores que venían del franquismo, acostumbrados a dar unas cuantas hostias, en esa época de la transición en la que era muy posible todavía dar muchas hostias. Así que yo creo que los policías también iban a verlas, no

sé hasta qué punto les parecería que estaban bien contadas o no, seguramente les molestaba que los buenos fueran esos hijos de puta, esos canallas que dirían ellos, como el Torete, pero yo creo que también iban.

9. Has escrito y coescrito, entre otros, los guiones de *La caja 507*, *La vida manchada*, o *No habrá paz para los malvados*, dirigidas por Enrique Urbizu. ¿Crees que habéis impulsado el *neo noir* español con vuestras películas?

Eso lo tendréis que decir los eruditos. Lo que sí es una anécdota muy curiosa de *La caja 507*, y que a la gente le divierte mucho conocerla, es que cuando nosotros íbamos a las productoras... nosotros tuvimos un productor de cabecera, que es Fernando Victoria de Lecea, que es un amigo, con su productora Iberrota Films, muy cerca de nosotros desde el principio, porque es un proyecto que sale de Enrique Urbizu, que viaja a Andalucía a reescribir otro guión y se encuentra con una Andalucía de grúas, de contrastes entre los ricos y la pobreza, y eso llama mucho la atención y el eco, que lo pone en la memoria, como el ruido de un martillo contra la chapa constante, de las noticias hablando de denuncias, de corrupción, de incendios, etc. Entonces, él dice “voy a hacer un thriller”, momento en que hace tiempo que no rueda. Entonces hay un productor, que es Fernando Victoria de Lecea, que apoya desde el principio el proyecto, pero no tiene financiación; es decir, necesita socios capitalistas. Entonces hay un productor en Sogecine, que es Gustavo Ferrara, que le apoya, pero es el único, los demás no creen que en España interese. Nosotros tenemos informes de guión que dicen “un *thriller* en España no interesa a los espectadores” y tenemos informes que dicen “un *thriller* protagonizado por personajes de cuarenta años no interesa a los españoles”. Por lo tanto, es una película en la que nadie cree, pues se considera que el espectador no va a ir a ver estas películas, no le interesa. Luego, la película se acaba haciendo y, efectivamente, la gente va a verla. A partir de ahí, se produce una especie de comunión entre los arquetipos clásicos, la situación real del país y el espectador, que se reconoce, se reconoce y pasa una cosa muy curiosa, nosotros en la documentación barajamos material desde el 94 de periódicos, la película se estrena en el 2001. Yo me acuerdo del día que fui a ver la película en sala, porque me gusta mezclarme con el espectador, que es lo que yo soy básicamente; había detrás de mí dos matrimonios de unos cuarenta años. Entonces, uno de los señores, cuando termina la película, se puso con los codos en el asiento delantero y le dijo a la mujer “y eso estará pasando”, y entonces me dije “¡ostia!, estamos contando lo que tenemos que contar, porque la gente lo ha estado viendo en las noticias, lo ha estado leyendo en los periódicos, es como quien oye llover”, y entonces teníamos la sensación de que, efectivamente, había llegado en el momento justo. Entonces, quizás puede ser el principio de que la gente acepte que se pueden hacer películas de cine negro en España, verosímiles y con temáticas nacionales. Ya no es el detective, la chica que canta en un club... Aunque *El crack* estaba muy bien, sobre todo la uno, ya no es el detective que investiga, los boxeadores, etc.. de estilo muy americano, aquí hay gente que reconoces. ¿Qué nosotros tengamos algo que ver? Pues ojalá.

10. ¿Los referentes de vuestro cine?

En nuestro caso, yo creo que los referentes son distintos. Vuelvo a referirme a los arquetipos de la novela y el cine americano. Antes hablabas del cine alemán; yo conozco el cine de género francés, que me lo sé de memoria, el italiano con Francesco Rossi, Melville y todo este tipo de cosas. Estos son un poco nuestros referentes,

nuestros cineastas de cabecera y luego la literatura fundamentalmente. A mí me encantaría poder decirte lo contrario, pero el cine quinquí no me ha influido, a lo mejor de manera inconsciente sí, pero no podría decirte que sí. Nosotros no trabajamos con héroes. Si te fijas en nuestras pelis, no hay héroes, nadie es héroe. Modesto, que es lo más parecido a un héroe, acaba siendo un señor con gafas negras que se ha comprado un coche y que ha negociado con las mafias dinero a cambio de información. Por lo tanto, nosotros tenemos la teoría de que el héroe es de otro tipo de género, en el cine negro de nuestras películas, por lo menos, todos están muy manchados.

11. Eres cineasta, director de TV, poeta, guionista. ¿En qué ámbito te sientes más a gusto?

En el que menos, en el de cineasta. Yo soy cineasta relativo. Yo hice un corto, porque creo que había que conocer un poco la historia, pero nunca he tenido el proyecto de ser director de cine. Me parece lo suficientemente complicado como para no aspirar a ser dos cosas. O sea, ser guionista está bien para mí, es fenomenal. Y lo de la poesía es casi de broma, no se puede ir por la vida diciendo que eres poeta en estos tiempos. Bueno, sí se puede; es decir, rapero sí. Digamos que es como una bajeza que tiene uno.

12. ¿Crees que estas producciones pueden ser el exponente de una escuela vasca dentro del género, como pueden estar siéndolo Rafa Cobos y Alberto Rodríguez de la escuela andaluza?

Yo creo que es muy interesante lo que planteas porque nosotros somos vascos y Euskadi es un territorio. No es baladí que en Euskadi haya gente haciendo cine negro, porque en la transición está ETA, la sangre, la violencia, disparos, manifestaciones, fuego, muertos, constantemente, día a día, en nuestra adolescencia y en nuestra juventud. En Madrid también, pero menos. Y luego en Andalucía, me imagino que ese contacto con lo que hablábamos antes, la grosería de la exhibición de la riqueza en contraste con la dureza de gente que pasa hambre o que tiene que buscarse la vida. Está muy cercano a lo delincencial. Nosotros criticamos mucho a los poderosos porque tienen mucha jeta y mucho morro, pero el pueblo español también tiene mucha jeta y mucho morro, o sea, tú vas y dices “A ver si le pones un trabajito a mi niño, hombre” y te parece lo más normal del mundo. En Dinamarca ni se ocurriría ir a un tío y decirle “colócale, porque es mi hijo”. Quizás aquí es más evidente que en Euskadi; por ejemplo, en Euskadi el tema de la violencia cotidiana me imagino que ayuda mucho a que el *thriller* sea un género con el que nos apetezca decir cosas. Por lo tanto, puede ser que lo periférico tenga mucho que ver.

13. ¿Cómo ves el cine español?

Esperanzador. Muy interesante en el sentido de que, a pesar de las dificultades, de que tenemos el peor de los gobiernos posibles, la peor de las inteligencias posibles a nivel gubernativo y a nivel de ejecutivos de televisión, porque me parece que no están a la altura, los cineastas hace mucho tiempo que llevan haciendo los deberes, que se alejaron de ese cine de autismo más que de autor que alejó a los espectadores de las salas, y se hace un cine muy variado que tiene, en general, muy en consideración al espectador para bien. Me parece que conviven una serie de generaciones de cineastas diferentes, pero al mismo tiempo apasionados por el cine, todos de distinta manera, y muy estimulante. Además, estamos todos locos y no vamos a parar. Tengo la sensación de

que la gente joven tampoco va a parar y eso me parece que está muy bien. Ojalá que tengamos alguna vez a alguien desde el lado del poder económico y político que entienda eso y que haga que el cine español sea una industria de verdad, no te voy a decir la segunda, como en EE.UU., pero igual la cuarta o la quinta. Nosotros tenemos mucho mercado en Europa y en Latinoamérica y no lo aprovechamos, y tenemos mucho talento. Entonces, en ese sentido, esperanzado.

14. ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

Y aquí te digo lo que siempre decía Victoria Abril: “No se puede hablar de los proyectos porque trae mala suerte”. Entonces me los voy a callar. El único proyecto es seguir para adelante.

Gracias, Michel.

Gracias a ti, Rafa.

GERARD IMBERT, historiador y crítico de cine.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Cree que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

Seguramente, porque tocando el tema policíaco obviamente estará la presencia de la Policía. Sus posibles contactos -lo dejo así, en evasiva- con los ambientes delincuentes y todas las posibles complicidades que pueda haber, y las hubo, y muchas en España, sobre todo en los últimos años del franquismo. Entonces, es un género sospechoso ya de partida. Que bucea en los lados oscuros de la vida social y de determinados ambientes y, obviamente, el tema de los grupos marginales en España es casi un tema tabú. Si se sale del tópico, no parece mucho en el cine español.

2. ¿Por qué no hubo una continuación y una explotación del cine policíaco español que tímidamente se desarrolló en la década de los 50?

Seguramente, por el fenómeno del destape. Una manera de liberar la información y de volcarla hacia temas que habían sido silenciados durante el franquismo, como todo lo que afecta a los grupos marginales que, obviamente, emergen a la luz pública. El tema de la delincuencia callejera, que fue un tema bastante obsesivo, genera un nuevo imaginario a principios de los años ochenta y hace que los medios de comunicación primero, y luego el cine, se interesen por estos sectores sociales. Seguramente tiene que ver también con una visión hegemónica de lo social que impera hasta final de la dictadura y que desaparece con la transición, que libera de alguna manera los discursos y el interés por estos temas.

3. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Cree que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

Si, puede proceder de una inversión de los discursos. Cuanto más rígida era la norma, más laxista de alguna manera, más libertario es el tono para hablar de estos temas. Es más, yo creo que el interés por lo que podríamos llamar, en término muy genérico, la marginalidad o los sectores marginales de la sociedad es casi un tema reivindicativo dentro del discurso liberador de la transición, que tanto a nivel teórico como a nivel de prácticas sociales de repente se abre a todos estos temas, que eran temas tabú durante el régimen anterior. Entonces, el cine quinquí refleja de manera híper visible y exacerbada, refleja estas temáticas, mezclando todo lo que era tabú, temas que no se habían tratado o que se habían hecho por separado, como la violencia, el sexo y las drogas, que son temas que invaden, de hecho, el discurso público en aquel entonces.

4. El *quiniexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Considera que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro? ¿Es el quinquí el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

Sí. Yo me pregunto también si no entronca con figuras arquetípicas como puede ser el bandolero o justiciero, más que con el cine policíaco; es decir, la construcción de nuevos héroes, pero esta vez ya no del lado de la justicia, sino todo lo contrario, fuera de la ley. Yo los llamo héroes del lumpen, es decir, que proceden de determinados ámbitos socioeconómicos, son víctimas del sistema por un lado, se han quedado al margen de la integración, pero son héroes por otra parte, pues hay una serie de rasgos que los definen como héroes. Son jóvenes, guapos, a veces, están llenos de vida. Hay un componente muy vital en estos héroes y al mismo tiempo son generosos, por ejemplo la relación con el dinero, los objetos, materiales, no tienen que ver para nada con la sociedad capitalista, despilfarran el dinero o lo dan a la familia, vuelven a ver a las madres para darles dinero y ayudarlas, los coches los destrozan, cambian continuamente de ambiente... Hay una especie de figura nómada y aventurera que se presta muy directamente para la mitificación. Aparte de que son héroes jóvenes muy cercanos a gran parte del público que va a ver estas películas, que es un público básicamente juvenil, aunque no exclusivamente. Esto crea una cierta cercanía y familiaridad, porque de estas películas se hacen *remakes* y crean un público casi adicto a ellas, que se identifica por compartir una especie de marginalidad, para unos de tipo socioeconómica, para otros de tipo existencial, para otros por la afición a la droga o la cercanía con la delincuencia. Pero antes que nada yo creo que es un nuevo modo de rebeldía juvenil que hace mella en el público adolescente de entonces.

5. ¿Qué tipos de representación son importantes para el cine quinquí, además de la violencia?, ¿podríamos incluir el erotismo, es importante también en el cine quinquí?

Sí, es curioso, porque al mismo tiempo hay temas muy tópicos o que se han vuelto tópicos en estos inicios de la transición, como el sexo y el fenómeno del destape, que es importantísimo para entender las películas quinquís; la violencia, que también genera un nuevo imaginario en torno a la delincuencia callejera; también el tema de la droga, que de hecho reivindicaban algunos sectores de la izquierda, no es tan negativo, ya que está de moda fumar porros, supone un signo de liberación. Entonces está esto por una parte y luego la enorme mitificación es la que explica que este cine tenga tanto éxito. Yo creo que más profundamente hay una reivindicación identitaria que tiene mucho que ver con movimientos sociales en particular, todos los movimientos de liberación de la mujer, los homosexuales, las protestas en las cárceles por las duras condiciones de encarcelamiento y la represión. Tiene que ver el cine quinquí también indirectamente con esta ola de fondo, reivindicativa, de mayor igualdad, mayor reconocimiento de los grupos marginales y, sobre todo, mayor reivindicación de libertad. Entonces ahí es interesante, cuando han pasado los años, volver a ver estas películas y ver que hay, sobre todo en el cine de Eloy de la Iglesia, una especie de nueva figura masculina, desde la reivindicación del cuerpo, que la hubo aplicada a la mujer en el destape. De repente, en este cine se aplica al hombre, a figuras muy juveniles e incluso adolescentes, es decir, que se están iniciando a la vida y teniendo las primeras experiencias sexuales. Hay una recurrencia de escenas de desnudo masculino, en la intimidad, en la pareja. Por ejemplo en *Colegas* hay pareja entrañable que aparece en la película, en este trío que no lo es en términos sexuales, pero que sí que comparte muchas cosas. De repente, la reivindicación de una cierta libertad, no solo sexual, sino simplemente relacional, y de una especie de destape que es a la vez físico y simbólico, simbólico en el sentido de identitario; es decir, rompemos con figuras acartonadas, en particular la figura del macho ibérico.

6. ¿Existen en otros países cinematografías análogas a este cine quinquí? ¿Antes o después del que se explotó aquí?

No, yo creo que esto es muy particular y peculiar. Sale al calor de esta protesta, de la rebeldía, del deseo de romper los modelos anteriores, no solo políticos, sino también ideológicos, los sistemas de valores y los modelos identitarios. Yo creo que se inscribe muy directamente en este contexto y que, visto ahora con la distancia histórica, yo creo que hay implícita una reivindicación identitaria que no veíamos. A mí mismo como espectador no me gustaba el cine quinquí, porque hay que reconocer que desde el punto de vista narrativo es muy recurrente, muy tópico y muy estereotipado. Pero con los años he visto una reivindicación implícita a nivel identitario que entronca con lo que hoy día se llama las identidades de género y que puede permitir una nueva lectura del cine quinquí más allá de este subgénero cinematográfico estereotipado y mal construido, con muchas escenas complacientes de sexo, por ejemplo, o de violencia, escenas muy duras de castración, de violaciones en las cárceles... Pero también esto se puede leer de manera simbólica como una denuncia implícita de una violencia endémica que había y que estaba muy integrada a las prácticas, tanto existenciales como institucionales, en las cárceles en particular, ya que hay muchas escenas que muestran la violencia, también la violencia vinculada a la droga. Pero pienso que es más interesante la que se aplica al marco institucional, las instituciones penitenciarias, los reformatorios, las escuelas tutelares; hay muchas escenas localizadas en estos ámbitos, también con la intervención de la religión, los curas, el papel que tenían entonces, en connivencia con la Policía para intentar reintegrar a estos jóvenes, pero con qué métodos y a qué precio.

7. ¿En los círculos intelectuales, académicos o incluso cinéfilos, estas películas, a la hora de realizarse, cómo se acogieron?

Sí, yo compartía este punto de vista entonces, pero creo que no se entendió bien este cine en un cine más amplio de la transición, por ejemplo todo el cine centrado en la figura emergente del progre, las películas de Garci, de Fernando Trueba... El cine quinquí es el contrario, la visión del otro, del sujeto antisocial, pero no se vio que esto creaba lo que yo he llamado memoria del presente, es un cine muy volcado hasta el extremo presente, de ahí a veces la confusión con un cine documental o pseudo documental, pero que tuvo su papel en la afirmación de las nuevas identidades. También aquí cabe una nueva lectura de cine muy vinculado con la actualidad y por eso no tiene tanta calidad narrativa, porque no consigue despegarse de la actualidad, está muy anclado en una mirada, a veces, periodística. La figura del periodista está presente, por ejemplo, en *Colegas*, de Eloy de la Iglesia. Pero esto tiene su interés desde esta afirmación de identidades nuevas o nuevas miradas sobre la marginalidad y la violencia social, intentando escribir esta violencia en el contexto inmediato de la época.

8. En los 90 en España hubo un resurgir del cine policíaco: Álex de la Iglesia, Enrique Urbizu..., que ha seguido en la década de los 2000 con *El Bola* de Achero Mañas o *7 Vírgenes*. ¿Cree que este cine quinquí influyó a aquellos chavales que iniciaron el *neo noir* español de los 90 en adelante? Sería el caso de Alberto Rodríguez, Urbizu, Uribe y otros.

Sí, hay remanente, no sé si consciente o inconsciente, en el cine de Daniel Monzón también. Esto podría ser un tic del cine español, esta vinculación muy estrecha con la

actualidad, que a veces cae en la literalidad y a veces construye estereotipos. Yo creo que allí hay una vinculación muy estrecha, seguramente porque la transición ha tardado mucho más de lo que se ha creído y esto explica que en los noventa pueda haber todavía una vuelta a estos ambientes y planteamientos de la realidad social vista desde su otra cara, la cara negra. Por lo tanto, esto puede enlazar tanto con el cine policíaco o negro como con el cine documental o de denuncia. Yo creo que hoy en día es mucho más turbia una película que trate de los residuos de la transición, como es *La isla mínima*, que consigue precisamente despegar de la actualidad y entonces volver sobre una memoria anterior. Consigue muy bien traducir el clima de incertidumbre, de miedo, este pasado oscuro de uno de los policías, que de repente aflora y se crea una vinculación entre presente y pasado. Creo que está por reconstruir esta memoria reciente de la transición y hay directores actuales que están en ello.

9. Y este año 2014 hemos tenido varios casos de cine de acción policíaco, *El niño de Daniel Monzón* y sobre todo *La isla mínima* de Alberto Rodríguez han puesto de acuerdo a crítica, jurados y público. ¿A qué cree que se debe este fenómeno? ¿Estamos ante el resurgir y el establecimiento definitivo del género o será una tendencia efímera?

Si, yo valoro mucho *La isla mínima*, pero, si la comparo con *7 vírgenes*, hay una evolución muy notable. Si había muchos tópicos y mucho cine de acción en *7 vírgenes*, de repente esto ha madurado y ha llegado a ser un relato con gran capacidad simbólica, metafórica e incluso en el uso de los paisajes, por ejemplo, que es apabullante en esta película y que consigue transmitir muchas cosas del laberinto, esta imagen laberíntica que vemos al principio de la película *La isla mínima* y que luego trabaja como figura simbólica el director. Yo creo que se está consiguiendo un híbrido entre cine policíaco y cine con consistencia simbólica, que se puede ver como una lectura metafórica de la transición, más allá del contenido narrativo de la película.

10. Desde su posición privilegiada como cronista histórico del cine español, ¿cómo ve nuestro cine ahora? ¿Qué hemos ganado y qué hemos perdido a lo largo de nuestra propia historia?

Bueno, hay una osmosis grande entre televisión y cine incluso a nivel narrativo, también entre un nuevo tipo de serie como *True Detective*, que de hecho tiene vinculación con *La isla mínima*. Yo creo que es interesante en la medida que deconstruye una visión única del mundo social y en particular dentro del cine negro, deconstruye la figura misma del policía, dándole una cierta ambivalencia de que no todos somos transparentes, ni de un lado ni de otro. Entonces, me parece que humaniza mucho las figuras tópicas del cine negro y esto es de agradecer, que haya mayor complejidad, que no había mucha en el cine anterior, y yo creo que lo consigue el cine actual, en particular el cine español.

Muchas gracias.

De nada, un placer.

GERVASIO IGLESIAS, productor de cine.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Crees que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

La censura fue clave en todo lo que se quería contar en España, en el cine español, y te pongo un ejemplo muy curioso. Cuando, a principio de los cincuenta, dieron permiso para que saliera *El Caso*, ese permiso llevaba implícito que solo podían contar un caso de sangre a la semana, en cada número, porque si no se daba una mala imagen de España. Y luego ya, a final de los sesenta y principios de los setenta, consiguieron que se pudieran contar dos casos de sangre. Por tanto, era lo mismo; es decir, hablas con los mayores del cine español y saben que te vetaban cualquier cosa que diera mala imagen de España, así que no se podían tratar estos temas de asesinatos salvo en muy contadas ocasiones.

2. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Crees que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

Si, yo creo que todo lo que está pasando en el país en esa época, viéndolo con perspectiva, entre el setenta y siete y el ochenta y uno, responde a diferentes parámetros: uno, tenemos que derribar todas las murallas y tenemos que saber donde están los nuevos límites; y otro, tenemos que empezar a conocernos a nosotros mismos y, cuando nos conocemos a nosotros mismos, es cuando se empieza a hacer este tipo de películas. Hay muchos más géneros que se tocan, por supuesto, pero este cuenta lo que está pasando en la calle. Hay un documental en el que hemos trabajado para *La isla mínima*, que no es cine quinquí, pero que es muy interesante; son dos películas que hicieron los hermanos Bartolomé en el setenta y nueve y en el ochenta, películas políticas que acaban antes del golpe de Estado y se llaman *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*. Lo que enlaza con el cine quinquí es que están grabando la transición, lo que pasa en el país a pie de calle. Ese documental tiene una serie de escenas impresionantes en un bar de Vallecas, que son los chavales diciendo que no tienen futuro ni esperanza y nos dedicamos a fumar porritos y a dar unos palos. Esa es la esencia que se cuenta también en las películas de cine quinquí. Por lo tanto, yo creo que era ese momento, de una generación entera, de un país que se quiere autoconocer a la vez que descubrir hasta dónde se puede llegar.

3. El quinquíexploits es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Consideras que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro?

Yo creo que muchos de los personajes que representa el cine quinquí nacen de dos fuentes. Una, que son gente muy humilde porque sus padres han tenido represalias durante el franquismo, con lo cual no han podido trabajar y se han tenido que dedicar a la delincuencia y son hijos de estos. Esto es lo que pasa en el año setenta y siete y setenta y ocho, cuando hay motines en las cárceles españolas, porque los presos

comunes están pidiendo la misma amnistía que parece que le van a dar a los políticos y esa es la esencia, que nosotros somos igual de víctimas de lo que ha pasado en este país. Creo que por ahí se nutre el personaje más joven que hay. Y, por otro lado, también coincide con una enorme crisis mundial y con un índice de paro muy alto, de un veinte por ciento. Era así, no había esa salida, no había ese futuro y se buscaban la vida como podían y, evidentemente, todos esos personajes generan historias que son muy fructíferas a la hora de contar sus relatos.

4. Del *quinquiexploits* o cine quinquí, ¿qué pelis recuerdas?, ¿dónde estabas tú entonces?

Yo estaba colándome en los cines como podía y recuerdo haber visto en esa época *El vaquilla*, *Perros callejeros*, *Perros callejeros 2*, *Navajeros*, *El Lute*, *Deprisa, deprisa*. Recuerdo una escena, que creo que es de *Navajeros*, en la que se veía la ingenuidad que tenían, porque están los dos protagonistas que ven a una chica súper guapa mirando un escaparate, entonces se acercan a un Vespino, le arrancan el retrovisor, se lo meten en las sandalias que llevan, se acercan a la chica por detrás y empiezan a mirarle las bragas por debajo y pasa un buen rato hasta que la chica se da cuenta. Me pareció fantástico. Me gustaba y me atraía. También el centro de Sevilla en esa época era muy yonqui. Hay una novela maravillosa de Fernando Mancilla que lo retrata, *Canijo*. Yo he vivido ahí, en esos ambientes. Yo recuerdo que, cuando volvíamos del colegio, nos juntábamos dos o tres y cogíamos litronas para defendernos, por si alguno nos sacaba una navaja. Recuerdo muy bien *Deprisa, deprisa*, porque me pareció una película muy hermosa en su momento. Y luego he seguido investigando y viendo un montón de películas, aunque aún no he podido ver, aunque tengo muchas ganas porque la he visto anunciada, *Juventud drogada*. También *Colega*, que la vi hace poco y me pareció fantástica, con Antonio Flores. Y *Abortar en Londres*.

5. En los 90 en España hubo un resurgir del cine policíaco, que ha seguido en la década de los 2000. ¿Crees que este cine quinquí influyó a aquellos chavales que iniciaron el *neo noir* español de los 90 en adelante?

Para todos los que hacemos género, las películas de Eloy de la Iglesia son una referencia porque son muy buenas. Hasta ahí pienso que, si empezamos a hacer género aplicándolo a nuestras historias particulares, van a salir películas con personalidad y que internacionalmente van a tener mucha potencia. Es lo que ha sucedido. No es un resurgir, pero sí un coincidir.

6. ¿Crees que la influencia es solo temática o también técnica?

No, la verdad es que las películas que hemos hecho nosotros tienen otros referentes. Por ejemplo, en *Grupo 7* había mucha influencia de Tavernier, también de Scorsese. Formalmente, en nuestro caso, no creo que haya mucha relación con el cine de los setenta.

7. Alberto Rodríguez, a quién has producido, se ha convertido en un referente del cine de género en España. ¿Crees que es el exponente del género de la escuela andaluza, si también consideramos a Urbizu y Koldo Serra de la escuela vasca?

Yo creo que Alberto ya ha creado un estilo propio y ha conseguido hacer un género con todas sus claves, con escenas muy innovadoras, por ejemplo las persecuciones, que cada una es diferente a la otra y luego aplicado a nuestra realidad concreta. *Grupo 7* es una película de traficantes de drogas, pero no hay grandes coches ni gafas de sol ni tíos con Rolex de oro; es un pequeño tráfico de mesa camilla, con las señoras en alpargatas, y eso precisamente es lo que la hace internacional. *La isla mínima* lo mismo, es un *thriller*, pero en el fondo supone una metáfora sobre la transición y sobre lo que pasó en este país.

8. ¿Cómo ves al cine español? ¿Cómo ves al cine andaluz?

Como veo el cine, porque hoy en día ya, por fortuna, todo se hace tan internacional y mediante coproducciones que puedes desligar una cosa de otra. En los aspectos locales, el cine español está viviendo uno de sus grandes momentos, está entrando una generación nueva con otros conceptos de lo que el espectador quiere y eso está dando muy buenos resultados y creo que vienen años bastante buenos, a pesar de que las condiciones que está poniendo el Gobierno para la cultura entera son muy diferentes. Y el cine que se está haciendo en Andalucía creo que es el reflejo de unos diez o doce años de trabajo sostenido donde hay muchísima gente, entre los que estás tú. Hay mucha variedad y creo que se han hecho las cosas con calma, evitando posibles burbujas que sí ha habido en otras comunidades, y eso está dando fruto y siempre se está haciendo intentando sentar buenas bases para el futuro.

9. ¿Proyectos futuros?

Lo próximo es la nueva película de Alberto, que es la historia del caso Roldán a través de Paesa, el espía que estuvo inmerso en todo aquello. Es curioso, porque va ser la primera película de hechos reales que vamos a contar.

Muchas gracias, Gervasio.

A ti, Rafa.

ROMÁN GUBERN, historiador, ensayista y crítico de cine.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Cree que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

Obviamente, porque no aparecieran cuerpos del Estado y un Estado autoritario, no se podía dar una mala imagen de la Policía. Por ejemplo, el tema del policía corrupto es muy frecuente en el cine americano, italiano o francés. Pero aquí el policía no puede ser corrupto, porque era la imagen del Estado. La censura influyó. No obstante, dicho esto, desde los años cincuenta, aparece una escuela de cine negro en España, sobre todo en Barcelona más que en Madrid, *Apartado de Correos 1001*, *Brigada criminal* y la Factoría Iquino, que es uno de los centros. Hay varios libros publicados sobre el tema. Hay una serie de películas que tratan un poco de la violencia urbana, o *Surcos*, que está tan contaminada por el neorrealismo italiano como películas americanas o como también está el estraperlo, el trapicheo de los mercados. Lo que ocurre, evidentemente, es que la censura española era muy severa y no podía permitir la presencia de funcionarios corruptos, policías, fiscales, etc., y esto hace que el cine negro español sea mucho más blando o mucho más apaciguador o menos inquietante que el cine negro americano, italiano o francés, por tomar referentes bien conocidos. En Italia, además, está el fenómeno de la mafia por ejemplo, que tenía un perfil específico. En Francia había también tradición de la mafia marsellesa, por ejemplo. Y en EE.UU. por supuesto, el cine negro americano es uno de los grandes monumentos de la historia del cine de los años cuarenta y cincuenta, desde *El halcón maltés* hasta *Sed de mal*, es el género, a mi juicio, más creativo, atractivo e inquietante, el lenguaje de las sombras, los claro-oscuros. En España no hay nada equivalente, aunque en Barcelona hay un par de libros publicados sobre ello, una cierta escuela y corriente de cine policíaco y negro. Yo recuerdo que me llamó mucho la atención, porque vi en su estreno *Apartado de Correos 1001* y recuerdo un murmullo en la sala, porque la película empieza y aparece una calle que es Vía Laietana. Entonces, como todo se rodaba en estudio, todo estaba, claustrofómicamente, rodado entre cuatro paredes. De pronto, reconocer, con la influencia del cine italiano, la calle, el público, la gente, pues lo recuerdo como espectador, en la sala, un murmullo de asombro de poder ver la Vía Laietana, una novedad, que puede ser menor, pero novedad al fin. En ese sentido, sí hubo un cine negro, no tan brillante y muy lejos del americano, francés o italiano, el alemán lo conozco peor porque Alemania estaba renaciendo de la guerra, por lo tanto contaba con una producción muy precaria, etc. Para un sociólogo o un historiador de la especificidad de la España franquista pues tiene interés y la prueba es que hay un par o tres de libros publicados sobre esto.

2. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Cree que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

El primer código de censura que se aprueba en la época franquista lo hace en febrero de 1962; por tanto, todo lo que he dicho hasta ahora era de antes de 1962. Este código de censura era largamente reclamado por la profesión; es decir, reclamaban que pusieran unas normas para saber a qué atenerse y no prohibir de forma arbitraria cualquier cosa. Se supone que *fue un progreso* tener un código de censura que permitiera saber lo que

podías hacer y lo que no. Lo que ocurre es que este código de censura era tan omnímodo que, por ejemplo, había una norma por la que se prohibían las escenas de mal gusto. ¿Pero qué es el mal gusto? Esto es totalmente arbitrario. Si hubiese ocurrido esto en pintura, no hubiéramos tenido a Picasso ni a Caravaggio ni a tantos más. Es un código teóricamente aperturista y un progreso en comparación con el pasado de la censura arbitraria al cien por cien. Yo recuerdo algunas películas en el entorno de este mundo, por ejemplo *Young Sánchez* con el mundo pugilístico, el mundo del boxeo que también era un poco turbio; Mario Camus y *La caza* de Saura, aunque ese no es cine urbano y es otra cosa. La reforma de García Escudero permitió la aparición del llamado Nuevo Cine Español; de hecho, empieza oficialmente con el estreno, premio de San Sebastián, de *Del rosa al amarillo*, de Summers, que es la película primera cronológicamente de este ciclo y termina en 1967, desde mi opinión, con dos películas: *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino, y la de Angelino Fons, *La busca*, basada en Pío Baroja. Ya en noviembre del año anterior, en el diario de García Escudero, que está publicado, reconoce y escribe que la apertura de 1962 se ha parado sin retroceder, aunque la percepción es que hemos ido para atrás. Por tanto, si la apertura se bloquea y el tiempo pasa, vas para atrás. Recuerdo algunas películas, como por ejemplo de Rovira Beleta, *Los atracadores*, que es una película muy relevante, que en la última escena, una ejecución a garrote vil, en Francia fue cortada y la censura fue más severa que la española, porque no había tradición de garrote vil obviamente, y eso se cortó. Rovira Beleta tiene algunas películas que frecuentan los barrios bajos, como *Hay un camino a la derecha*, aunque tenía un cine muy conformista y que la censura impuso, pero se ve el tráfico de mercaderías y es un poco el ambiente del cine negro americano aunque tenga este final legitimador, religioso y cuidadoso. Por tanto, el problema era siempre la censura, y la censura impedía mostrar con crudeza el mundo de la delincuencia y sobre todo exigía un castigo final para el delincuente, esta era una premisa inalterable, y eso limitó el crecimiento del cine policíaco y negro, porque sabías que no podías ir muy lejos. Aunque hubo películas, *A tiro limpio*, *No dispares contra mí*, etc., que, a pesar de ser interesantes, notas la larga sombra de la censura, que está vigilante. Luego, en febrero de 1962, José María García Escudero, director general de Cine, publica el código de censura que estará en vigor hasta 1975. En 1975 se reforma para introducir la autorización del desnudo como novedad y los demás artículos se refunden en un código más pequeño, pero que en el fondo dice lo mismo que el anterior y la única novedad es que uno de los artículos permite que se presente el desnudo, siempre que no esté para levantar pasiones y siempre y cuando sea imprescindible para la trama, que fue una concesión de la censura a las protestas muy numerosas que había de la industria, que se quejaba de que el cine español no podía competir con el cine extranjero porque estaba amordazado. Por tanto, este código es de febrero de 1962 y está en vigor hasta 1975. Franco se muere en noviembre de 1975, pero hay todo un proceso de transición complejo, contradictorio y turbulento, porque el régimen no desaparece de pronto, seguían funcionando el Parlamento, las Cortes Españolas falangistas, los ministerios de la dictadura, era jefe de Gobierno Arias Navarro, que lo había sido con Franco; por tanto, no fue de un día para otro que desapareció el franquismo, eso llevó, a mi juicio, una transición que dura hasta octubre de 1982, que es cuando ganó las elecciones el partido socialista, que era un partido que había sido derrotado en la Guerra Civil, por tanto, un partido derrotado toma el poder democráticamente y para mí ahí se acabó la transición que iría de 1976 hasta 1982. Aunque también es verdad que se discute si la transición acaba con la Constitución que es de 1978. Por tanto, es una época compleja, tumultuosa, con contradicciones y con tensiones fuertes. En mi opinión, desde la muerte

de Franco hay un periodo de transformación complicada, compleja, con avances y retrocesos, que culmina cuando el PSOE gana democráticamente las elecciones.

3. ¿El cine quinquí fue respaldado mayoritariamente por el público. ¿Cómo lo recibió el mundo de los cineastas?

El cine quinquí tiene algunos precedentes o precursores, por ejemplo la película de Carlos Saura *Los golfos*, de 1958, que por cierto no se pudo estrenar hasta dos años después por problemas de censura. Esta película no es cine quinquí pero sí pre-quinquí, en la medida que son pandillas de jóvenes desarraigados y en el mundo del delito. Hay una película de Marcos Ferreri que se llama *Los chicos* que también está un poco en esa línea de las bandas juveniles, el desarraigo, la tentación de la delincuencia, etc. Por tanto, hay una serie de películas precursoras, incluso hay una película de Jorge Grau que se llama *El espontáneo*, que es anterior y retrata al joven sin empleo que acaba siendo delincuente. Ese tema tenía algunos precursores. Suele indicarse que el cine quinquí es un invento de J. A. de la Loma, que era un editor de cine comercial. Corría el rumor de que escribía los guiones en los *meublés*, en los hoteles de paso, aunque no me consta que sea verdad, era lo que se decía. Eso implica que tenía un contacto cercano con el mundo del hampa, de lo fuera de la ley o de la prostitución, él debía conocer de primera mano y tener información acerca de esta vida marginal de los delincuentes juveniles. Y aunque Eloy de la Iglesia es, según muchos libros y testimonios, el que inicia el ciclo de cine quinquí, es el que realmente lo desarrolla, es el que convierte ese tema en un filón. Porque Eloy de la Iglesia era un personaje que tenía ese perfil, él era homosexual, tenía una vida bastante marginalizada y es el que hace las aportaciones mayores, más recordadas y más relevantes de lo que se llama cine quinquí. Lamentablemente, Eloy de la Iglesia, que era un personaje encantador de trato, murió de sida. Yo lo nombraría si hubiese que buscar un director representativo. Pero no es el único, porque también Carlos Saura, tiene por ejemplo *Deprisa, deprisa*, que es una película de bandas juveniles, así que no tiene el monopolio Eloy de la Iglesia, aunque sea el director más representativo de este género o tendencia que es el cine quinquí.

4. ¿Existen en otros países cinematografías análogas a este cine quinquí? ¿Antes o después del que se explotó aquí?

El tema de las bandas juveniles de delincuentes está presente en el cine americano, por ejemplo en películas tan relevantes como *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray. Por tanto, este tema, generalmente con tratamiento moral, pues la censura también existía en EE.UU. y había unas películas, como *La ciudad de los muchachos*, sobre la reeducación de los jóvenes delincuentes descarriados, ha existido hasta un discurso moralista en el cine americano. Pero sí ha habido equivalentes de las bandas juveniles delincuentes en el cine británico, en el francés, en el italiano... Ha habido, cada uno con su estilo distinto, porque cada país es distinto, tiene costumbres distintas y tiene perfiles y personajes sociales distintos, pero sí ha habido cine de delincuencia juvenil.

5. A lo largo de su carrera, ha recorrido y realizado conferencias en varias universidades de EE.UU., Francia, Italia, Latinoamérica. Y dirigió el Instituto Cervantes en Roma. ¿Se conoce nuestro cine quinquí fuera de nuestras fronteras?

No especialmente; es decir, el cine español ha sido siempre de segunda o tercera categoría durante muchos años y hasta la aparición de alguna película de Bardem, como

Calle Mayor, que fue coproducción con Francia. Carlos Saura se convierte en un director internacional y con *Deprisa, deprisa* es uno de los miembros del cine quinqueni. Realmente, la gran figura que convierte el cine español en internacional es Pedro Almodóvar, que lo da a conocer *urbi et orbi*. Pero el cine español no ha figurado, aunque en Europa solo hay cinco países que pueden decir que tienen industria de cine que son Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y España, porque ni Holanda ni Bélgica ni Suiza ni Grecia ni Dinamarca, ya que tienen de seis a ocho películas al año. Las únicas potencias de producción de cine en Europa son los países antes citados. Lo cual no quiere decir que no haya habido directores de mucho talento, por ejemplo Angelopoulos es un director colosal o Bergman, que es sueco. Pero en términos industriales, España y Alemania han sido las menos exportadoras. Italia sufrió un golpe grave con el Gobierno de Berlusconi, porque favoreció por razones financieras la importación americana, porque él tenía distribuidores y contribuyó a la decadencia del cine italiano para favorecer el cine americano. Estos cinco países crearon un cine en Europa, con identidad europea. Aparte de directores como Ingmar Bergman o Angelopoulos.

6. ¿Por qué no hubo una continuación y una explotación del cine policíaco español que tímidamente se desarrolló en la década de los 50?

No se desarrolla porque el cine va por ciclos y por modas, y de pronto se pone de moda el cine religioso, de aventuras o *western*, etc. Llegaban a España muy buenas películas policíacas extranjeras y eso llenaba la demanda en el mercado de cine policíaco, que se suplía con el buen cine francés policíaco, el italiano y el cine americano sobre todo, que ha tenido una larga continuidad, el cine británico también. Entonces eso hace que el cine policíaco español se convierta en los años setenta en un cine de segunda clase o cine menor, porque la transición prioriza otros temas más candentes. La ebullición política del momento hace que el foco se desplace a temas como la Guerra Civil y el policíaco entra en declive. Pero ha habido otros directores, como Vicente Aranda, que cultivó algunas películas: *Fanny Pelopaja* es una obra maestra del cine negro y a Vicente le interesaba mucho el mundo del hampa y de los instintos. Por tanto, habría que ver filmografía por filmografía y nos encontraríamos con Mario Camus, entre otros que tienen algunas joyas de cine negro o policial.

7. En los 90 en España hubo un resurgir del cine policíaco que ha seguido en la década de los 2000. Y este año 2014 *El niño* de Daniel Monzón y sobre todo *La isla mínima* de Alberto Rodríguez han puesto de acuerdo a crítica, jurados y público... ¿A qué cree que se debe este fenómeno? ¿Estamos ante un resurgir del policíaco?

En este momento, en los últimos Goya, fueron muy premiadas dos películas como *El niño*, sobre el contrabando en Gibraltar, por lo tanto pertenece al mundo del *thriller*, y sobre todo *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez, que personalmente me parece una excelente película. Por tanto, parece que hay un renacer, parece que es efímero, porque en una temporada no puedes marcar tanta tendencia; para que haya una tendencia ha de ser varios años consecutivos. Los Goya han sido mayoritariamente para *El niño* y *La isla mínima*, por tanto es señal de que hay una revitalización. Pero antes, Urbizu, que había hecho unas cuantas películas interesantes, un director con talento, con Coronado que es su actor fetiche, uno de sus actores predilectos. Lo que ocurre con las películas de Urbizu, que me parece muy competente, es que son películas apátridas, ya que muy bien podían ser americanas o hongkonesas o belgas; son películas meritorias, hechas con competencia y sabiduría procesal, pero no reconoces esa huella que en el cine

quinqui si se reconocía más, que era el contexto socio-histórico español, las calles, las costumbres y la jerga verbal. De modo que hay una tendencia a hacer un cine más cosmopolita. No en el caso de *La isla mínima*, que transcurre en las marismas del Guadalquivir y además tiene un tema que es muy interesante, el de la Policía franquista y la Policía siguiente, que es un tema político de mucho relieve, y eso ancla la película en un contexto socio-histórico preciso. El cine español sí produce un cine policíaco interesante.

8. ¿Podemos hablar por tanto de una escuela vasca o una escuela andaluza? ¿Cómo ve que se distribuyen los centros de producción cinematográficos ahora, teniendo en cuenta las Comunidades Autónomas?

Realmente, en este momento solo hay dos centros de producción, que son Madrid y Barcelona. Es verdad que ha habido intentos en el País Vasco, hubo un breve renacer en los años ochenta, en Andalucía también ha habido intentos, pero en términos estadísticos de producción, España tiene dos centros activos en este momento: Madrid y Barcelona. Como ocurre en EE.UU. con Hollywood y Nueva York. En Nueva York está Martín Scorsese y Woody Allen y es un cine más intelectual y más actoral; y en Hollywood está la gran industria del espectáculo, que mueve millones y ahí están los productores. De modo que esto no es muy excepcional. En Europa ha habido épocas en que ha habido en Francia producciones, en París y en Marsella, ya no es el caso pero ocurrió en los años treinta. En Alemania hubo un momento en el que Berlín y Munich eran los centros de producción activos y eso también se ha acabado porque hoy en día es Berlín. En el cine mudo italiano eran Roma, Milán y Turín los centros más importantes, Turín más que Roma. Aunque es verdad que las televisiones locales tienden a desarrollar otro tipo de producción, que son las series. Los centros de producción televisiva se han convertido en centros activos de producción de imágenes que dinamizan el sector y en algunas series el elemento criminal y delictivo está presente.

9. El *quinquiexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Considera que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro? ¿Es el quinquí el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

La mitología acuñó ya hace muchos años la figura del *bad good boy*, el chico bueno y malo. Humphrey Bogart, sin ir más lejos, en los años cuarenta, que es un personaje que está fuera de la ley, pero a la vez tiene un encanto romántico porque es un rebelde social que lucha contra la sociedad injusta. Por tanto, esta figura es un personaje complejo, donde su conducta delictiva o subversiva está motivada por sentimientos buenos o generosos o de rebeldía social. Antes que Humphrey Bogart, aparece en el cine francés con Jean Gabin, que inspira al americano. Y con el cine negro, el *bad good boy* se vuelve una figura central, pero también lo es James Dean en *Rebelde sin causa*, por ejemplo. Por tanto, esta figura muestra la ambivalencia de la ética, la moral y los sentimientos. Es el rebelde por generosidad, el mundo es injusto y hay que rebelarse contra el mundo injusto y esto me convierte en un malo por ser bueno, y ese es el discurso de base de esta figura. Es un poco también el discurso de la vampiresa, que es una transgresora de la moral sexual, pero también es legítima la rebeldía de la mujer contra su dominación social en una sociedad patriarcal. Hay ambivalencia y

ambigüedades en los diferentes arquetipos narrativos desde el romanticismo en el siglo XIX. En el siglo XIX ya aparece la figura de la vampiresa, aunque esta se remonta a la época de Helena de Troya. Drácula o Frankenstein ya inauguraron la ambivalencia moral de los personajes que son buenos y malos, la parte buena explica su rebeldía social que los convierte en malos. Y toda esta ambigüedad de los sentimientos se inaugura con el romanticismo del XIX y el cine se convierte en un gran altavoz de este debate moral en torno a la bondad, la maldad, los sentimientos, la razón, la justicia, la injusticia, el rebelde por injusticia, etc.

10. ¿Podría ser el quinqu el *bad good boy* genuino español?

Yo diría que sería uno de los posibles *bad good boys* contemporáneos, pero no el único, ya que hay una gran familia de quinquis y la prueba es, por ejemplo, las películas de los hermanos Cohen, por citar unos directores recientes, en donde hay muchos buenos malos, no malos buenos. Hoy día, la antropología del espectro del escaparate cinematográfico es mucho más compleja que hace cien o cincuenta años, porque el psicoanálisis nos ayuda a comprender la complejidad del ser humano, porque hoy día los estereotipos esquemáticos ya no funcionan, la gente quiere personajes con más profundidad humana y eso hace que el escaparate de tipologías en cine, teatro, novela y medios en general sea mucho más rica y compleja. Por ejemplo, *Las sombras de Grey* ha descubierto todo un universo erótico que estaba reprimido y que ha enloquecido a las jovencitas y esto nadie lo había pronosticado, ni se había pronosticado que los países nórdicos, países ejemplares, modélicos, modernos y en paz, se convirtan en un centro de novela negra fundamental. Por tanto, la sociedad es dinámica, crea nuevos problemas, aparecen nuevas imágenes del ser humano y eso lo que hace es que enriquece el imaginario creativo de la humanidad contemporánea.

11. ¿Cree que algunas de las películas del cine quinqu podrían hacerse hoy en día?

Si, naturalmente, por supuesto. Cuando Eloy de la Iglesia lo hizo aún habían resistencias censoras que quedaban remanentes, aunque ya se hicieron en democracia estas películas, pero hoy día, por fortuna en España, el artículo 20 de la Constitución prohíbe toda forma de censura. Hoy día no hay problema ni para el porno ni para la delincuencia. La única limitación es la que marca dicho artículo de la Constitución española sobre la libertad de expresión.

Muchas gracias.

De nada.

JEAN CLAUDE SEGUIN, historiador de cine.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Cree que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

El cine policíaco tiene origen en España desde los años cincuenta, o sea, que ha sido un poco un cine que se ha llamado de serie B, que se hacía en Barcelona en particular y con películas como *Apartado 1001* y otra serie de cintas. Existe un subgénero, un género policíaco que por lo menos ya durante el franquismo existía. Lo que probablemente puede pasar con el cine policíaco es que, como cualquier cine de género, tiene sus propias limitaciones. En un régimen como el franquista no se podía probablemente ir más allá de los límites, porque el cine policíaco podría plantear muchísimas situaciones que, de una forma u otra, atentarían contra la estructura, la organización, la dictadura, por decirlo así. Así que ahora, con otros países, sería interesante una comparación, lo digo porque precisamente estoy un poco metido en ello, con el cine policíaco argentino, que tiene una densidad enorme en los años 30, 40 y 50, a raíz, claro, de los modelos norteamericanos, del cine negro, que es una de las variantes del cine policíaco.

2. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Cree que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

Sí, bueno, el problema es que la censura española durante el franquismo es una censura tardía de hecho, porque yo recuerdo... no recuerdo, sino que históricamente recuerdo, las Conversaciones de Salamanca del 55, en las cuales los directores de cine pedían reglas de censura, luego se llegará a tener reglas de censura en los años sesenta, la representación, por ejemplo, del asesinato, la representación del suicidio. Curiosamente, algunas películas sí representaban estas situaciones, ya que tenían que ver con eso, lo que pasa es que yo creo que, más que nada, con el cine quinquí en particular hay una inmersión casi geográfica o geopolítica. Son los límites de las ciudades, los extrarradios, son toda esas zonas abandonadas que han crecido, y eso sí es un resultado de hecho del fenómeno quinquí, mas allá de las películas, que son el resultado de una situación social que existe a partir de los sesenta en España y que se ve también por ejemplo en una novela como *Tiempo de silencio*, ahí uno ve lo que es el chabolismo, todo ese tipo de cosas. Y ya tenemos los inicios de lo que puede ser el cine que luego se llamara quinquí, pero que tenía antes sus raíces sociales y sociopolíticas. Eso es algo que a mí me parece importante ver: cómo el franquismo pretende el desarrollo. Y eso es algo que yo he estudiado un poco, en Madrid porque lo quinquí en general es un fenómeno muy madrileño. Es el desarrollo, yo diría de forma descomunal y sin racionalidad ninguna, de lo que es el extrarradio, desarrollado a la fuerza, llegando a hacer unos guetos, lugares donde se acumulan poblaciones que se ven desde fuera. Y está relacionado, efectivamente, con esos fenómenos que luego ofrecen las películas quinquí ya en la transición. Pero creo que hay que estudiar también el fenómeno sociológico para entender cómo se refleja a partir de los setenta.

3. ¿Este cine que nace con ansias de libertad representaba lo que la sociedad era o demandaba ser? ¿O cree que precisamente su cine ayudó y provocó un desarrollo de autoconciencia de libertad?

El cine que se hace durante la transición, incluso un poco antes, porque, bueno, depende de lo que se llame transición, en términos cinematográficos se podría pensar que hay películas ya anteriores que abren un camino. Pero lo cierto, por lo menos lo que me parece, no sé si es lo cierto, que el cine que se realiza en aquel momento por supuesto que es una especie de balance de lo que se está produciendo en España, pero que también está abriendo caminos. Y pienso por ejemplo en el cine de Eloy de la Iglesia o gente de ese tipo, que no solo hace un balance de lo que existe, por una parte, sino que también es una especie de proyección de espacios de libertad, tanto políticos como dentro de la vida personal de la gente, de la sexualidad, de todos los terrenos. Se plantea una serie de situaciones a través de las películas que son nuevas en las pantallas, es evidente, pero que permiten, probablemente, hacer que evolucionen. De hecho, en los primeros ochenta y la segunda parte de la transición, la transición digamos política y oficial, la de Tierno Galván, etc. hay un momento en el que en Europa, España, y Madrid en particular, se convierten en un hito de la modernidad, del cambio, de la transformación, eso se ve desde fuera como un cambio rotundo. Y creo que eso tiene su importancia, incluso a nivel internacional, en el cual algunas películas que se hacen en aquellos años son totalmente rompedoras y eso no lo vemos ni en Francia ni creo que en otros países.

4. ¿Existen en otros países cinematografías análogas a este cine quinquí? ¿Antes o después del que se explotó aquí?

Yo creo que lo que habría que hacer, que es un tema que sí lo he tocado y estudiado, es relacionar este cine. Cada época tiene un cine, no quinquí por supuesto, porque este es en un tiempo muy localizado, pero sí existe, yo diría a raíz de la Segunda Guerra Mundial, un cine en particular en EE.UU. que es el cine de una generación no sé si llamarla perdida, para no utilizar una palabra ya conocida, pero de una generación y de un cine adolescente. Ese cine adolescente está por supuesto en la figura de James Dean, salvando las distancias, y por supuesto no se puede comparar la situación, pero sí hay un malestar de la juventud que yo la veo en..., los títulos a veces me vienen en francés, había una que era... *Grano de violencia*, donde aparece un profesor que intenta inculcar ciertos valores a unos chavales, una película americana de Brooks, creo, muy conocida, bueno, se me escapa el título (en España se tituló *Semilla de maldad*, Richard Brooks, 1965), y en la que yo recuerdo una escena que viene con sus discos de jazz y todo eso y los alumnos, que no entienden lo que está haciendo, cogen los discos y los rompen allí en la misma clase, o sea, que se ve que hay un malestar, yo diría que un malestar más ontológico que el de los quinquís, más sociológico en ese cine norteamericano. Yo ese cine lo pondría como un ejemplo, una especie de precursor, todas esas figuras son jóvenes perdidos, esos jóvenes que no saben dónde están después de esa Segunda Guerra Mundial, en un mundo del consumismo de una serie de cosas, y que no encuentran esos adolescentes su lugar en la sociedad. Pienso que es un antecedente que sí merecería ser estudiado como una raíz en cierto modo de este cine.

5. El *quinquiexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Considera que al no ver cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro? ¿Es el quinquí el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

Es cierto que a partir de los años sesenta, porque todavía hay un cine policíaco en los inicios de los años sesenta, pero luego da un bajón, habrá que esperar, yo creo, la renovación del género, aunque existe en algunas películas. Pienso en *El arreglo*, por ejemplo, película poco conocida de Zorrilla, o también las películas de *El crack* y *El crack 2* que son del 81 y el 83. ¿En qué consiste el desinterés en aquel momento? Tal vez sea la necesidad. Yo tengo una idea siempre. Creo que cualquier tipo de país que sale de una dictadura, pienso en la Cuba de la revolución o en cierto cine brasileño, en cierto cine argentino incluso, en cine europeo, pues bien, en algunos países cuando se sale de una dictadura, de un sistema en el cual la representación de la realidad estaba controlada por el Estado, al dejar eso de lado, al cambiar de régimen, al montar su revolución Cuba y otros sitios, se pretende volver a un contacto más directo con la realidad. De ahí la importancia de los documentales en aquel momento, en España *El desencanto* de Chavarrí, que es una película fundamental del 77, precisamente un documental, y no es el único, hay después una serie de documentales muy importantes. Yo creo que el esquema policíaco es un esquema, es un género muy establecido, muy estructurado, que en cierto modo escapa o ha ido escapando de cierta forma de realidad, con lo cual en la transición, esa necesidad que da lugar al cine quinquí. Creo que el quinquí precisamente sería una de las formas de escritura de esas películas, o sea, que tiene una dimensión documental. Yo he estudiado bastante, por ejemplo, Madrid, en el portal que tengo sobre Madrid en el cine, tengo 200 películas y hay muchas, estoy pensando ahora en *Colegas*, una película interesantísima que se puede comparar, evidentemente por la representación que tiene del barrio de la Concepción, con otro tipo de películas más recientes como *Barrio* o *¿Que he hecho yo para merecer esto?*, que son efectivamente películas más recientes. Porque la segunda es prácticamente contemporánea de *Colegas*. Y allí tenemos precisamente esa forma de redescubrir una ciudad como la de Madrid, a través de los suburbios. Por eso, cuando estaba Manuel Gutiérrez le hice una pregunta, porque a mí me interesaba incluso para documentarlo, dónde se había rodado su película *Maravillas*, en qué zonas y barriadas se había rodado, Las zonas que están representadas me han dado alguna información, la tengo que ver por ahí que sales. Y claro, yo creo fundamental que ahí la figura del quinquí sale de parte de este arraigo digamos muy sociológico y político de aquel momento, pero dándole un toque de ficción, saliendo de la representación inmediata para construir tal vez una figura de antihéroe, sencillamente por su vida misma, por lo que es. Sin embargo, yo pienso que el fenómeno de identificación sigue existiendo a través de esos jóvenes, en películas como las de Eloy o incluso *Maravillas*, que aunque siempre se pueda considerar que no es una película quinquí, sí hay personajes quinquís. Yo creo que eso también habría que verlo en películas en las que, sin ser lo dominante, siempre aparece una figura, alguien que tenga que ver con eso. No sé si se podría considerar como una de las primeras porque ha habido perdedor, no sé si se podría hablar de antihéroe, pero perdedor sí ha habido en el cine español. Pienso en una espléndida película que, aunque no tenga que ver evidentemente con el quinquí, es espléndida película: *El espontáneo*, de Grau, del 63, que para mí es una de las obras maestras del cine de aquellos años y precisamente tenemos también perdedores, la España de los perdedores. Y eso sí es importante enlazarlo ahora, lo que hace el quinquí es ya dentro de una estructura diferente, estamos dentro de un mundo ya diferente del que ya he comentado.

6. Y este año 2014 hemos tenido varios casos de cine de acción policíaco, *El niño de Daniel Monzón* y sobre todo *La isla mínima* de Alberto Rodríguez han puesto de

acuerdo a crítica, jurados y público. ¿A qué cree que se debe este fenómeno? ¿Estamos ante el resurgir y el establecimiento definitivo del género o será una tendencia efímera?

Bueno, influencia puede haber, pero me parece más delicado afirmarlo, habría que verlo, puntualizar y hablar con ellos, preguntarles si ya se nutrían de un tipo de cine. Lo que diría es que la noción de género, como el que existía, implicaba por lo menos hasta los años sesenta. El cine de género era un cine codificado que respondía a unos códigos importados de EE.UU. y en cierto modo se respondía a ello. El caso, por ejemplo, de las películas del Oeste, que eran modélicas hasta finales de los años cincuenta en EE.UU., el esquema seguía siendo el mismo, hasta que llegaban luego los perdedores, algunos perdedores. Pero a partir de los sesenta y los setenta la noción misma de género creo que ha ido evolucionando, en vez de privilegiar una especie de modelo coherente y presente desde los inicios, se han ido utilizando unos resortes dramáticos del cine policíaco para hablar de otras cosas. No sé si todas las películas de las que has hablado se pueden catalogar de la misma manera porque están muy arraigadas en situaciones: *7 Vírgenes*, etc. *La isla mínima* sí es un *thriller* o cine policíaco, según cómo se vean las cosas, pero también es una obra en sí, o sea, que el director de hoy creo que utiliza los esquemas de lo que puede ser policíaco para hablar de su propio mundo, de lo que quiere hablar.

7. Del *quiniexploits* o cine Quinqui, ¿qué películas recuerda?, ¿dónde estaba usted entonces?

Recuerdo películas de Eloy de la Iglesia, evidentemente, *Colegas*, *Navajeros*, las de esa serie que tuvo una secuela mexicana, *Perros callejeros*, que tuvo dos versiones, incluso luego otra versión, *Las perras callejeras*, con una visión no diría feminista para nada, pero bueno. Y luego también el cine de autor, porque se habla de Carlos Saura, pero Saura tiene en su cine una constante. Se dijo que no, yo creo que sí; porque bien mirado su cine, desde *Los golfos*, pasando por *Deprisa, deprisa*, y luego *Dispara, Taxi...*, son películas que tienen que ver con una atmósfera, no digo que sea quinqui todo, por supuesto, pero sí tienen que ver con ese tipo de atmósfera, puede ser política como en *Taxi*, por ejemplo, que es muy política. Y por supuesto *Maravillas* que es una película que me impactó mucho cuando la vi, porque, no sé, me hablaba de algo, y el Pirri allí... Yo recuerdo las escenas, los diálogos que precisamente tú comentabas, como lo de la pescadilla que se muerde la cola, que se lo comenté luego a Manuel diciéndole y él me dice que a mí me horrorizó... bueno, eso ya se notaba como algo muy personal. Luego también hay cosas que ya pertenecen, de las que así me vienen está *El Vaquilla*, está *El Lute*, por ejemplo, que también tienen que ver, y en este caso sí le da Aranda el toque de un personaje antihéroe, pero positivo, aunque ya un poco más machacón, un poco más marcado. Creo que me gustan más los personajes espontáneos, frescos, a veces delincuentes, actores delincuentes, que, bueno, muchos mueren. Eloy de la Iglesia, aunque menos artísticamente pues tiene sus fallos, tiene películas con cosas fuertes. Es alguien que impacta. Pienso en películas como *El diputado*, que tiene fallos, bueno, hay cosas impensables, yo no sé ni siquiera cómo se pudo rodar. Estoy viendo la escena en la que está José Sacristán con un chaval al que tiene en el picadero, allí, en el piso que tiene y se están mirando, se supone para qué, y allí le pone el montaje el plano de José Sacristán, luego un retrato de Marx... francamente, como aliciente erótico Marx no creo que sea, y luego el chaval. Curiosísimo. Pero tiene a la vez Eloy de la Iglesia esa fuerza de poder captar momentos de una violencia afectiva, que es la gran fuerza que tiene su

cine. En ciertos momentos y ciertas películas, Eloy de la Iglesia sí que a mí me impacta. Habría que incluir a los dos hijos de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, de Almodóvar, que toca poco en general al adolescente, lo toca pero de forma un poco así, como en *La mala educación*, en momentos un poco especiales, no ha hecho realmente una película sobre la adolescencia, que le haya dedicado el tiempo a hacerla. Pero en particular en el personaje de Miguel sí tenemos evidentemente al quinquí o algo parecido al quinquí. Yo recuerdo un festival en el que vi la película *Maravillas*, en Poitiers, en el año 1982, uno de los primeros festivales. Esas películas impactaron mucho y eran una especie de retrospectiva del cine español de los años 1979, 1980, 1981 y 1982.

8. ¿Cómo recibió el mundo intelectual, académico y cinematográfico estas películas?

Sí, yo tengo algún recuerdo de proyecciones de *El pico*, por ejemplo, de Eloy de la Iglesia, en Valladolid. Era un cine que aparecía en España. Recuerdo *El pico 2*, presentada en Valladolid, con la jeringuilla durante un minuto, la gente gritaba en el cine, porque era algo que se pasaba. El director tuvo relación directa con el mundo de la droga. Efectivamente son fragmentos que impactaron mucho. Además, esta película, por tener en su nombre ese juego de palabras, el pico, el pico del guardia civil, ese juego que había tenía sus cosas. Hay otra película que, sin ser quinquí, es estupenda, de Montxo Armendáriz, *27 horas*, en la que hay figuras de delincuencia, y que muestra la topografía de San Sebastián, el cruce de La Concha hacia la isla de Santa Clara. Hay personajes, situaciones, recuperación de temáticas que se podrían encontrar probablemente en Barcelona. Hay una especie de impacto que llega en aquel momento, por ejemplo el Pirri aparece con una figura totalmente natural y de moda. Recuerdo también la película *Maravillas*, con Quique San Francisco, en la que hay una ruptura de los valores estéticos.

9. Se habla de cine popular. ¿Cree que este cine quinquí está deslegitimado?

Yo no sé si tanto, la verdad, porque existe en Francia alguien que está haciendo una tesis sobre el cine quinquí, ha publicado un libro sobre el cine quinquí. Yo creo que ha tenido una repercusión enorme la exposición que hubo, no hace tanto, en La Casa Encendida, ya que fue el primer escaparate de algo que se intuía que se conocía y a lo que no se llegaba a dar un nombre, porque la apelación quinquí en los años ochenta no recuerdo haberla oído. El cine quinquí es una expresión que se ha ido construyendo en estos últimos años. En el libro de la historia del cine que escribí hace años, no hablo del cine quinquí, hablo de Eloy de la Iglesia, pero no le doy un nombre apelativo. La palabra quinquí yo la he encontrado en la prensa de los años sesenta. Es un fenómeno que está relacionado, por eso te hablaba de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, de 1961, una de las grandes novelas españolas del siglo XX y que precisamente habla de las barriadas y las chabolas. Yo tenía mi familia en Getafe y, cuando ibas de Getafe a Madrid en el coche de línea, veías las chabolas. Entonces, el fenómeno sí que existía y era tremendo, el franquismo lo que quería era imponer una capital grandísima, Madrid frente a Barcelona, y así poder justificar la importancia de Madrid. Pienso que para hablar del cine quinquí hay que conocer y estudiar la historia.

10. ¿Cómo ve el cine español ahora? ¿Qué hemos ganado y qué hemos perdido?

Yo creo que el cine español sigue siendo el mismo. Es un cine que sigue siendo marginal a nivel mundial, porque básicamente el problema del cine español es que es un cine en el que no ha habido una infraestructura económica sólida que permita a un director hacer. Esta es la historia del cine en los inicios. La gente montaba una productora, hacía una o dos películas. Era como una inversión a corto plazo. Uno tenía un banquero con un poco de dinero, un amigo que quería hacer cine, le convencía, ganaba o perdía el dinero, según si la película funcionaba o no, y en vez de invertir de nuevo en otra película, recuperaba. Era como una lotería o el casino, que ponías el dinero y recuperabas o perdías. Pienso que es algo que, mal o bien, seguimos haciendo. Hoy en día, cuando ves los montajes que tienen que hacer los directores, de producciones... Es cierto que la televisión produce películas, pero falta una auténtica estructura, que lo decía Manuel Gutiérrez con mucha razón, falta también un público español que defienda su cine. En Francia la cuota de pantalla es del 40%, aquí estamos en un 15%, ¿por qué? Tal vez porque el cine francés sea mejor, no lo sé, no lo creo, porque hay películas buenas y malas como en cualquier parte. En Francia la gente va a ver el cine francés y eso hace que se defienda el cine. Por otra parte, España no ha llegado a construir un modelo de cine que pudiera ser válido para México, Argentina y para España. Una película española, exceptuando Almodóvar, tiene una repercusión, pero no tiene un mercado, que podría ser México, que es enorme, pero está orientado hacia EE.UU., no le interesa mucho el cine que se hace en España y eso no se ha desarrollado. No sé si el cine británico se ve mucho en EE.UU., porque serviría para ponerlo como comparación. Creo que seguimos en las mismas, con esa dificultad para montar películas. Hay creadores, incluso guionistas como Borja, que es un poco el talón de Aquiles del cine español, porque siempre se ha dicho que no había muchos guionistas y eso explicaría que se adaptasen tantas novelas. En España, cualquier novela que tenga un poco de éxito se adapta inmediatamente, lo cual muestra que faltan argumentistas o gente con ideas. Pero eso, yo diría que está en los genes del cine español, porque seguimos en las mismas.

Muchas gracias Jean Claude.

De nada, a ti.

JUAN MADRID, novelista, periodista, escritor y director de cine.

1. Si comparamos Alemania, Francia, Italia u otros países de Europa, con España, el cine policíaco de género es muy prolífico fuera de aquí. ¿Crees que la censura en el cine español hasta 1977 (noviembre) tiene mucho que ver?

No, mucho que ver no, absolutamente que ver. Sin democracia no puede haber cine negro, ya que el cine negro no es solamente policíaco, sino que es una utilización del cine policíaco para mostrar no solo quién es el asesino o el crimen, sino quiénes son los responsables de ese crimen. Por lo tanto, es una vivisección, es un bisturí que abre un cuerpo y muestra sus enfermedades, sus miserias. Esto es lo grandioso e importante del cine negro. La novela y el cine negro vienen de la mano, pero durante la época de Franco ha habido un cine interesante, policíaco, negro, de determinados autores que lo desarrollaron durante los años cincuenta y sesenta, que es interesante verlo como piezas de museo y comparar. Estaban muy bien hechas, muy bien rodadas, con guiones estupendos, porque los malos pagaban sus pecados muy cruelmente, y esa era la característica, y en novela igual. Mario Lacruz tuvo que poner su novela en Francia, en un sitio reconocido, su novela famosa *El inocente*, que es de los años cincuenta y tantos. Es, después de Franco, los primeros escritores posfranquistas, en el cual me cuento evidente por mi edad, que lo utilizamos, porque éramos casi todos periodistas de origen, es decir, todo lo que no pudimos escribir, lo que no podíamos contar, es decir, una alternativa a lo que se llama los discursos del poder para evitar esa terrible tiranía que es el discurso único. Entonces, nos planteamos hacer novelas o películas, no de la forma política del realismo socialista, sino de otra manera, pero sin duda con un objetivo claro de querer hacer un cine alternativo y una novela alternativa. Así que todas mis primeras novelas eran como una crónica de la transición, de lo que no me gustaba de la transición.

2. Existe un decálogo de la censura franquista que prohibía, entre otras cosas, justificar el crimen, el suicidio, la violencia, etc. ¿Crees que el cine de la transición, sus películas y por otro lado ese subgénero quinquí que surgió entre 1976-1983 fueron la respuesta directa a la bofetada de la censura franquista?

No exactamente, pero tiene mucho que ver. Yo creo que hay una relación entre sociedad y delito. Los delitos en la sociedad anterior a Franco eran delitos antiguos, eran delitos sobre todo pasionales y de robo pero no había mafia; es decir, los corruptos españoles eran políticos, militares, pero sobre todo la irrupción de la droga modifica absolutamente todo y la droga entra en España, fuera de los ricos, es decir, los ricos siempre habían consumido droga. Hay estudios que demuestran que antes de la guerra había opiómanos, cocainómanos, había entre quinientos enfermos en toda España y eran de clase alta. El problema se convierte en social cuando los pobres tienen que robar para consumir cocaína, opio o cualquier sustancia estupefaciente. Roban a sus madres y atracan bancos para consumir droga y eso modifica la delincuencia. Yo creo que lo que dije antes es un axioma, es decir, cada sociedad tiene su propio delincuente. Hoy la delincuencia es de mafias muy bien organizadas, y no pensar en gánsteres cejjuntos y groseros, son gente bien trajeada y que se organizan la vida simplemente para ganar mucho más dinero y tenerlo todo. Se dan crímenes de ajustes de cuentas, que también los había antes, pero el crimen pasional sigue siendo muy importante, hay como entre sesenta o setenta delitos contra mujeres en ciudades importantes, aunque nunca llegan a pasar de los cien. Sobre todo es la droga, el tráfico, la fuga de capitales y eso es lo que

domina este tiempo. Las novelas policiales negras y las películas negras están atendiendo absolutamente a ese fenómeno, es decir, que no lo pierden de vista.

3. En tu etapa como periodista desde 1973, ¿qué problemas encontraste con la censura? ¿Tenías libertad para publicar?

Sí, se tenía libertad siempre que no pisaras callos, si no, te llamaban la atención. De todas maneras sabíamos lo que teníamos que escribir y lo que no. La censura sobrepasa el franquismo. Yo tuve problemas con la censura en *Brigada central*, me lo prohibió el PSOE, que estaba en ese entonces en el poder, la Guardia Civil paró el rodaje y luego exigieron que hubiera un policía en el rodaje corrigiendo todos mis guiones o las cosas que ellos pensaban que tenían que corregir. Después, cuando yo dirigí mi hasta ahora única película, *Tánger*, en el año 2003, en ese entonces estaba el PP, presenté el guión y me lo rechazaron, tenía que cambiar las cosas para que se publicara, me prohibieron la utilización de policías, helicópteros, coches... y, al ser una película policíaca, sin eso es bastante complicado, pero la hice de todas maneras. Quiero decir, si vemos en la televisión una película o serie policíaca, es que evidentemente tienen permiso de la Policía, ya que sin eso no se puede hacer. La censura ahora es más sutil y más inteligente, pero existe. El problema es que ahora la consecuencia es que no te conviertes en un intelectual del sistema, sino que te vas fuera, nunca serás director del Cervantes, nunca serás académico... Y para quién eso le importe puede ser muy duro, pero, si no, es igual. Uno ya escribe de manera que no puedan seguir pisando callos, aunque se siguen pisando.

4. El *quinquiexploits* es un cine que representa a la figura del delincuente juvenil como antihéroe, un maldito para una parte de la sociedad, pero un Robin Hood para otra parte de la misma. ¿Consideras que, al no haber cine policíaco desarrollado en España hasta la fecha, estos personajes tienen que ver con los protagonistas atormentados del cine negro? ¿Es el quinqui el antihéroe más genuino de la historia de nuestro cine?

Yo creo que es uno de los delincuentes más genuinos, pero de una época determinada. Evidentemente, tenemos aquí una trayectoria y un pasado bestial, con los caballistas y los bandoleros de montaña en Andalucía. Yo tengo un antepasado que fue caballista y que lo mató la Guardia Civil en 1905. Pero esto es un filón enorme que no se ha utilizado apenas. *Llanto por un bandido*, de Saura, porque es un director y cineasta muy agudo, que está atento siempre a lo que pasa, y magnífico, por otra parte; es viejo ahora y tiene una vitalidad juvenil increíble. Rodó *Deprisa, deprisa*, que a mí me parece la mejor película de aquella época, sin despreciar a Eloy de la Iglesia con *El pico* y *El pico 2*, donde hay una preocupación enorme por un cine que no es el del gánster norteamericano, no está copiando o capturando imágenes del cine extranjero, sino que está reflexionando sobre su propia realidad, y esto me parece básico para un cineasta, que interpreta y crea memoria histórica sobre la realidad que está viviendo. Sin embargo, sigue habiendo cine mimético con el cine norteamericano, que no tiene nada que ver ni con el francés. Nosotros somos muy específicos. Y de los ladronzuelos de la droga, el Vacas o el Vaquilla, que eran terribles y excelentes conductores, me han hablado que vivieron la estela de heroísmo; de estos, ya que hubo muchos. Eso corresponde, creo yo, a la llegada de la droga, ese nuevo delincuente. También los gitanos se dedicaron a la venta de droga, gran parte de ellos, no voy a decir todos, y eso modificó la concepción que tenemos de los gitanos como apartados de la sociedad y

lucharon mucho los patriarcas para acabar con eso absolutamente, más de lo que hizo la justicia. Ahora ya no existe el camello de calle porque ahora van a domicilio. Hoy en día, el tráfico de drogas se hace de otra manera, por lo tanto, el delito se presenta con otras perspectivas y no es lo mismo. Y hacen falta sus cantores, sus escritores y sus cineastas.

5. Del *quiniexploits* o cine quinqui, ¿qué pelis recuerdas?, ¿dónde estabas tú entonces? ¿Conociste a algunos de sus autores o protagonistas?

Claro que recuerdo el cine de los quinquis, que desgraciadamente ha sido poco, sobre todo con referencia al Lute, a Eleuterio Sánchez, que realmente era quinqui, o *andarrillos* se llamaban también, no era gitano. *Andarrillo*, que probablemente proviene de un pueblo medieval itinerante y buhonero en el que se vendía quincalla, en Andalucía se sabe muy bien lo que es, emparejado siempre con el pueblo gitano, porque caminaban y, como eran transeúntes, se conexionaban y se conocían, porque andaban por los mismos lugares, pero no tienen nada que ver con los gitanos. Los *andarrillos* o quinquilleros, que no debe ser sinónimo de bandido o ladrón, como se utiliza en el lenguaje coloquial español. Los quinquis tienen un idioma diferente, que no es argot, sino que es un idioma, como el gitano. Tiene palabras gitanas y castellanas, pero es muy poco conocido, al menos que yo sepa. Hay muy poca gente que lo habla, pocos estudios lingüísticos y el Lute lo sabía. Yo he hablado con él varias veces, hemos estado en mesas redondas y me parece un hombre muy inteligente y una prueba de que existe la superación humana. El quinqui era analfabeto, no sabía ni leer ni escribir. Lo timaron y engañaron, porque el juicio del Lute fue para echarse las manos al cuello, espantoso. No llevaba armas, y murió una niña y le echaron la culpa, el compañero llevaba una recortada, pero ninguna bala era de recortada, era de las víctimas. Y, sobre todo, con ayuda de la prensa. La prensa de la época ayuda exageradamente, se pone de parte del poder, y los artículos y discursos son en contra de Eleuterio, porque necesitaban alguien que pagara. Y estaba claro que él no había hecho daño, se demostró que no tenía arma. Sufrió torturas y palizas. Leer los dos libros que publicó es una experiencia única. Vicente Aranda hizo la película *Camina o revienta*, que está bastante bien, incluso Eleuterio ayudó en el guión y le dio las claves, porque Vicente Aranda no sabía. Pero Vicente Aranda tiene varias películas policíacas que son enormemente buenas, una es esta *Camina o revienta* y otra es *Fanny Pelopaja*, basada en una novela de mi amigo Andreu Martín, excelente adaptación y excelente la película.

6. ¿Entre los profesionales del cine, de la televisión y de la novela negra, cómo se acogieron estas películas?

Yo creo que había gente a la cual el fenómeno del Lute le gustaba mucho, en cuanto que era una resistencia enorme a la autoridad, una autoridad dictatorial, bestial y además cruel. Entonces lo veíamos como una víctima social, que es lo que era fundamentalmente el Lute. Al Lute se le consideró fuguista y no era fuguista, pero su amor por la libertad era algo increíble. Él se fugó el 31 de diciembre del Puerto de Santa María, que ya no existe pero que hay mucha gente que estuvo, entre ellos mi padre. Delitos políticos. También es un delito político lo del Lute, evidentemente. El Lute se escapa y vive durante muchos meses en una cloaca con su mujer gitana y su hermano. Realmente a él lo cogen por segunda vez cuando ya está formado, ha estudiado con los políticos en el Puerto de Santa María, ha aprendido a leer y a escribir y tiene una mente lúcida. Estudió derecho y es abogado. Un hombre alto y fuerte de una gran sensibilidad,

así que evidentemente mucho más humano y sensible que sus guardianes. Entonces el cine quinquí depende de una época determinada, ahora no se hace cine quinquí o gitano, porque no interesa a los productores ejecutivos, que son los que mandan, ellos marcan las películas que se hacen. Lo que tienes que hacer es coincidir con ellos o ser alguien especial para que digan que les interesa hacerlo. El cine está dirigido por el mercado y lo que se hace es lo que se considera rentable, pero eso no lo sabe nunca nadie, ni hay una forma de decir qué es rentable y qué no lo es. Entonces hay que ser un poco más arriesgado y valiente porque, cuando se fue, se hizo un cine extraordinario en este país, durante los años setenta y ochenta. Ahora hay un repunte otra vez, pero está fuera de los códigos que imponen los productores. Hay nuevas productoras, gente muy joven, y están haciendo un cine, me refiero al cine negro, que fuera de toda sospecha es magnífico y superior al que se hace en países europeos.

7. ¿Las películas quinquís no tuvieron prestigio entre los intelectuales?

Saura un poco, pero más bien como un desvío, porque él hacía películas de otra manera. Se olvidaron de que él era un cineasta activo y de gran sensibilidad y se daba cuenta de lo que había que contar, ya que para mí *Deprisa, deprisa* es una película paradigmática para esa época. También estaba el Vacas, el Vaquilla. Yo conocí a la abogada del Vaquilla y tuve relación con ella. Hubo otros muchos, que quizás también merecían películas. El fenómeno del quinquí no está bien estudiado y no es paralelo con los jóvenes delincuentes que aparecen con la llegada de la droga. Porque, si tienes menos de dieciséis años, no vas al talego; por lo tanto, los que traían y llevaban la droga eran niños. Yo he visto como periodista a niños de doce años, con un mono de muerte, que se dedicaban a trapichear con drogas y que, si los pillaban, los sacaban fuera y los llevaban a un reformatorio, pero no cumplían cárcel. Eso fue como un levantamiento de la delincuencia juvenil en la sociedad industrializada. España se industrializa a partir de los años setenta y ochenta, y aparece un delincuente que tiene que ver con la industrialización, los jóvenes marginados que no tienen trabajo y encuentran en la droga el dinero fácil.

8. ¿Es verdad que no se estrenaban en la Gran Vía, que estos cines no querían estrenarlas?

Sí, era desprestigioso para un cine fino, eran cines de otro estilo. Saura sí se estrenó en la Gran Vía, él podía imponer en aquella época, ya no, aunque sigue vigente, inteligente y vivo. Ahora tengo idea de que va preparar una historia.

9. Escribiste la serie *Brigada Central* para TVE entre 1989 y 1992, con un protagonista muy peculiar, Manuel Flores, inspector jefe de grupo y de etnia gitana. *Días contados*, de 1993, fue tu novela llevada al cine por Imanol Uribe en 1994. Y escribes *Tánger* en el 97 y tú mismo la diriges en el 2003.

No, hay más novelistas que hacen cine. Está también mi novela *Nada que hacer*, que Gerardo Herrero tituló *Al acecho*. Luego los mejicanos compraron *Crónicas de un Madrid oscuro* y la hicieron en México, en Distrito Federal, en la época fuerte de la droga, en los años ochenta, años increíblemente duros en los que murieron muchos amigos y conocidos.

10. En los 90 en España hubo un resurgir del cine policíaco que ha seguido en la década de los 2000, ¿a qué crees que se debe este fenómeno?

El resurgir en los noventa creo que tiene que ver con el auge de la novela negra y policíaca en España. Empezamos, yo en el año ochenta y Manuel Vázquez Montalbán en el setenta y seis, y Mendoza también. Somos escritores, digamos, postfranquistas. Pero empieza a tener un éxito bestial y en los noventa ya hay una experiencia grande de público que gusta de esa novela. Parece que era un público cansado de leer novela catatónica, esa que tarda cincuenta páginas en subir una escalera. Como esta novela narraba y contaba cosas, se abalanzaron hacia ella, y los productores de cine, astutos como es su obligación, se dieron cuenta de que se podía hacer un cine de gran categoría.

11. Tu trabajo está reconocido allende nuestras fronteras. Se te reconoce como la esencia de la novela negra española. ¿Te sientes elemento influyente para los nuevos creadores, tanto de novela como de cine policíaco?

No creo que pueda llamarle mis hijos, aunque mis hijos tienen su edad, son cuarentones. Eso probablemente lo tengan que hacer los estudiosos, pero es evidente que de alguna manera han leído mis novelas y las conocen. A mí me cuesta trabajo hablar, pero yo creo saber cuál es mi influencia en el cine. Eso se tardará años en saber, pero conozco suficiente gente que me dice “Don Juan, sus novelas...” y se trata de obras de novelistas reconocidos. Ahora hay muchos. Y en Andalucía, muchísimos. Yo creo que esto está para no irse nunca, porque es un medio que tienen los cineastas para contar el mundo tal como es, el momento en que vivían y creaban. Es una oportunidad única para dar testimonio de esos pensamientos sobre el mundo y sobre la vida, que es de lo que trata el arte.

12. ¿Crees que este cine quinquini influyó a aquellos chavales que iniciaron el *neo noir* español de los 90 en adelante? Es el caso de Alberto Rodríguez, Urbizu, Uribe y otros.

No lo sé, habría que preguntar a ellos. Su cine no tiene nada que ver con el cine de los quinquinis, ya que aquello era mostrar un mundo desconocido para el espectador español. Pero ahora el espectador español sigue viendo ese mundo como desconocido. Un cineasta es alguien que visita los lugares que no conoce nadie. Es como un libro de viaje. Esta viendo que el discurso oficial de la Policía no aparece como tal, está viendo situaciones dramáticas e inesperadas si lee la prensa normal o si atiende al discurso único. Aparecen policías y guardia civiles corruptos; es decir, están haciendo un bien muy grande a los espectadores. Y sobre todo, lo que a mí más me gusta, es que no tiene nada que envidiarle al cine policíaco francés o norteamericano. Solo que tienen cuatro cámaras, ocho meses de rodaje y mayor validez técnica, pero nada más. Nosotros rodamos en siete semanas como mucho, ocho ya es un lujo y con una cámara o dos.

13. ¿Quizá alguna influencia técnica?

Sí, pero cada vez se está copiando más la teoría del videoclip, que es lo que hace el cine de Norteamérica, como tienen muchas cámara y miedo al aburrimiento... Hombre, sin llegar al cine de Ozu, que es muy lento, pero yo creo que nosotros tenemos que conseguir un ritmo, que sea, digamos, el ritmo español, que eso lo conseguirán ellos con sus tratamientos. Las películas últimas que estoy viendo de cine negro son ya

sociedades españolas, los personajes son españoles, como en las novelas también, no son copias de las norteamericanas. Un guardia, un policía, las chicas son españolas, los amores, las tragedias. Es un cine nuestro, sin duda ninguna. Y tienen que hacerlo de otra manera, no tan rápido, según mi punto de vista, porque, si es tan rápido, al final no te enteras. Te enteras si le mete una cuchilla en los ojos, eso sí, pero bueno, para mí eso no es hacer cine.

14. ¿Existe algún paradigma de cine policíaco actual?

Hay varios paradigmas. Sin duda a mí me ha gustado mucho *La isla mínima*, de Alberto Rodríguez. Pero el paradigma se sabrá después, con el tiempo. Probablemente lo sea, pero hay que saberlo después, si hay películas que siguen su rastro. Yo creo que somos muy individuales en España y cada uno hace las películas que cree que está bien hacer. El tema de tu película está hecho de una manera diferente, y la de Pedro Costa como Pedro Costa y la de Enrique Urbizu como Enrique Urbizu.

15. ¿Crees que hay una escuela cinematográfica de periferia?

Debería haberlas. Nosotros en Andalucía tenemos una riqueza enorme. Y tenemos que asumir y aceptar nuestra identidad. Desde los bandidos generosos hasta la Guerra de la Reconquista, que es mucho más importante que la pobre conquista del Oeste, pobre relacionada con nosotros, porque llevan miles de películas.

16. Eres escritor, cineasta, guionista, periodista, docente de escritura y guión, ¿en qué ámbito te sientes más a gusto?

También soy periodista, aunque como novelista es como me encuentro más cómodo. No quiere decir que sea mejor. Y espero ser un novelista que hace películas y no al revés, un director de cine que hace novelas.

17. ¿Cuáles son tus influencias?

Yo hago novelas, pero no puedo evitar que salga la corrupción, aunque no busco una novela de género, quizás solo en la primera, *Un beso de amigo*, de 1980, pero en las demás, no. Sobre cada libro están las sombras de muchos pájaros que revolotean por encima. No inventamos la literatura ni el cine, no podemos inventarlo porque ya se inventó. Sobre mí sobrevuela Baroja, el de la trilogía de *Las Ciudades*, Chejov y Hemingway como escritor, aunque fue periodista como yo, y descubrimos algo que es útil para la literatura, como es saber lo que es y no es importante. También Chandler y Hammett. A mí me gustaría decir que soy el Baroja del siglo XXI. Hay que releerse a Baroja, a mí parece que es un escritor olvidado injustamente. Me gusta el cine clásico norteamericano de los años cuarenta y cincuenta, basado en novelas excelentes, muy verosímil, porque yo creo que el realismo da mucha fuerza a los relatos, que sea reconocido y reconocible, y no escribir ni hacer cine buscando solo la belleza, porque, para mí, es un error.

18. ¿Próximos proyectos?

Yo tengo muchos proyectos. Soy un viejo con proyectos. Estoy ahora con una novela y la vida que me falta por recorrer la mido por novelas, así que me deben faltar cinco o

seis novelas, y probablemente una o dos películas más. Y a ver si alguna merece la pena.

19. ¿Cómo ves el cine ahora?

Con el cine español de ahora estoy muy esperanzado, porque no tiene nada que ver con el cine de mis tiempos. La solución es hacer un cine de bajo presupuesto, con cooperativas, y que participen todos. Porque yo creo que, paradójicamente, las productoras de cine son como la corte de un faraón, hay quien solo mueve una silla o trae una botella y que solo trabaja en eso. Yo creo que tenemos que acabar con los salarios desproporcionados de las estrellas e incluso de algunos directores, porque se podrían hacer una o dos películas al año y sería bueno para nosotros y para los espectadores. Lo que hace falta es talento, un guión y una cámara en el hombro, ya que con eso se pueden rodar magníficas películas.

Muchas gracias, Juan.

A ti, Rafa.

LOS CHICHOS, grupo musical.

1. ¿A qué creéis que se debe vuestro éxito?

JULIO: Es lo nuestro. ¿Sabes dónde radica nuestro éxito? En la crudeza de nuestras canciones, porque antes las compraban los papás y los niños, de alguna manera, nos escuchan y se enganchan.

2. ¿Tuvisteis algún problema con la censura?

JULIO: Sí, en algunos temas sí, en las letras.

EMILIO JR: Fue, por ejemplo, la historia de Juan Castillo, que habla de la Guardia Civil. Los Chichos fueron los primeros cantando en contra de la droga, cuando la gente estaba acostumbrada a escuchar *Una lágrima cayó en la arena*, los Chichos venían cantando: *Papa, tú no pegues a la mama* o *Estoy metido en la droga*.

JULIO: Nosotros denunciábamos lo que le pertenecía manifestar a los políticos.

3. ¿Cómo fue vuestra colaboración en la banda sonora de *Yo, el Vaquilla* (José Antonio de la Loma, 1985)?

EMILIO JR: Fue que nos dijo el De la Loma que iba a hacer una película y que había que hacer unas canciones sobre el Vaquilla y sobre la vida de él.

JULIO: Y las hicimos. No sabemos en qué momento la transmitieron, si después o antes.

4. ¿Cómo fue el proceso? ¿Os dieron el guión para hacer las canciones? Porque en ellas contáis la vida de el Vaquilla.

EMILIO JR: Yo en esa época no estaba. Yo soy el eternamente nuevo, aunque llevo 23 años con Los Chichos.

JULIO: Naturalmente, es que ese era el tema.

EMILIO JR: La historia esta, por lo que yo recuerdo, es que Los Chichos se fueron a ver al Vaquilla a la cárcel y allí estuvieron hablando y le estuvieron contando y a raíz de eso se hicieron las canciones y se grabó el disco.

JULIO: De ahí partía el guión. Aparte de que era fan nuestro a tope.

5. ¿Conocisteis los barrios donde se rodó la película?

EMILIO JR: Conocíamos el barrio de la Bota, La Mina, Entrevías, El Pozo de Madrid, todos los sitios.

JULIO: La Mina era tanto como el Campo de la Bota. Lo que pasa es que nosotros hicimos la canción del Campo de la Bota, y bien hecha, pero La Mina era tanto o más.

6. ¿Consideráis que vuestra música ha sido relevante para estas películas de cine quinquí?

EMILIO JR: De hecho, hay un director que hizo una película con el Langui, que hablando conmigo me dijo que el guión lo había escrito pensando en nosotros.

JULIO: Yo pienso que por muy creadores que fuéramos, que lo fuimos y lo seguimos siendo, pasaremos a los anales de la historia si en verdad hay críticos auténticos.

Después de nosotros tienen que salir otras savias y ya hay muchas mezclas y ya sobre gustos no hay nada escrito. Nosotros te podemos hablar de nuestras participaciones en bandas sonoras o algún cuadro esporádico, pero luego hay mucha más gente.

7. Vuestra música fue muy importante en las películas del cine quinquí, pero además vuestro estilo marcó una tendencia y tuvo tanto éxito que aún hoy en día se cantan vuestras canciones. ¿Pensáis que habéis creado escuela?

JULIO: Han querido imitarnos en la voz, pero nadie lo ha conseguido porque tenemos las voces rotas y somos algo complicados de imitar.

EMILIO: Hay un refrán que dice: “En el flamenco Camarón, a la guitarra Paco de Lucía y en la rumba Los Chichos”. Fue un estilo que se hizo y se grabó en su día a los tiempos de ahora, por eso somos Los Chichos.

JULIO: Estuvimos en el momento idóneo y con la persona idónea. Además, en aquellos tiempos no había canciones que traspasaran el corazón. Ya estaba Peret, que es un maestro en la rumba, un pedazo de artista, pero si luego sale un grupo como tres potros salvajes y desbocados cantando a presos, de verdades y de todos los traumas y problemas de la vida, se nos tuvo que prestar atención.

8. Vuestro sonido tan peculiar con arreglos de bajo, percusión y secciones de viento, que se adaptaban a las truculentas historias que contaban las letras, corresponde a José Torregrosa. ¿Creó escuela también?

EMILIO: Yo creo que a todos los arreglistas de España.

JULIO: Tanto él como nosotros, él con sus arreglos, los metales y las cuerdas, porque él se basaba en la música nuestra. Estábamos sumamente acostumbrados a él. Nos enseñó mucho ese hombre, maestro de maestros. Pero luego vino un catalán que se llamaba Ricardo Miralles, que es el que acompaña a Serrat, que, madre mía el catalán, hicimos una cantidad de LP's con él...

9. ¿Y vuestra colaboración con el cine se limitó a la música?

JULIO: Bueno, también hemos sido actores (risas); los primeros pasos, de extra.

EMILIO: Sí, fue en *Ja me maten*, que fue Juan de Dios, gran fan de Los Chichos, y nos metió en la película, y muy bien.

10. ¿Os consideraréis una leyenda?

JULIO: Hombre, no somos tontos, sí somos una leyenda viva hasta que Dios quiera.

EMILIO: Sí, somos una leyenda viva.

JULIO: Sí, hemos vendido cuarenta millones de discos en los peores tiempos y hemos demostrado, grabación tras grabación, estar ahí. Por algo será.

Gracias por la entrevista.

JULIO: A ti.